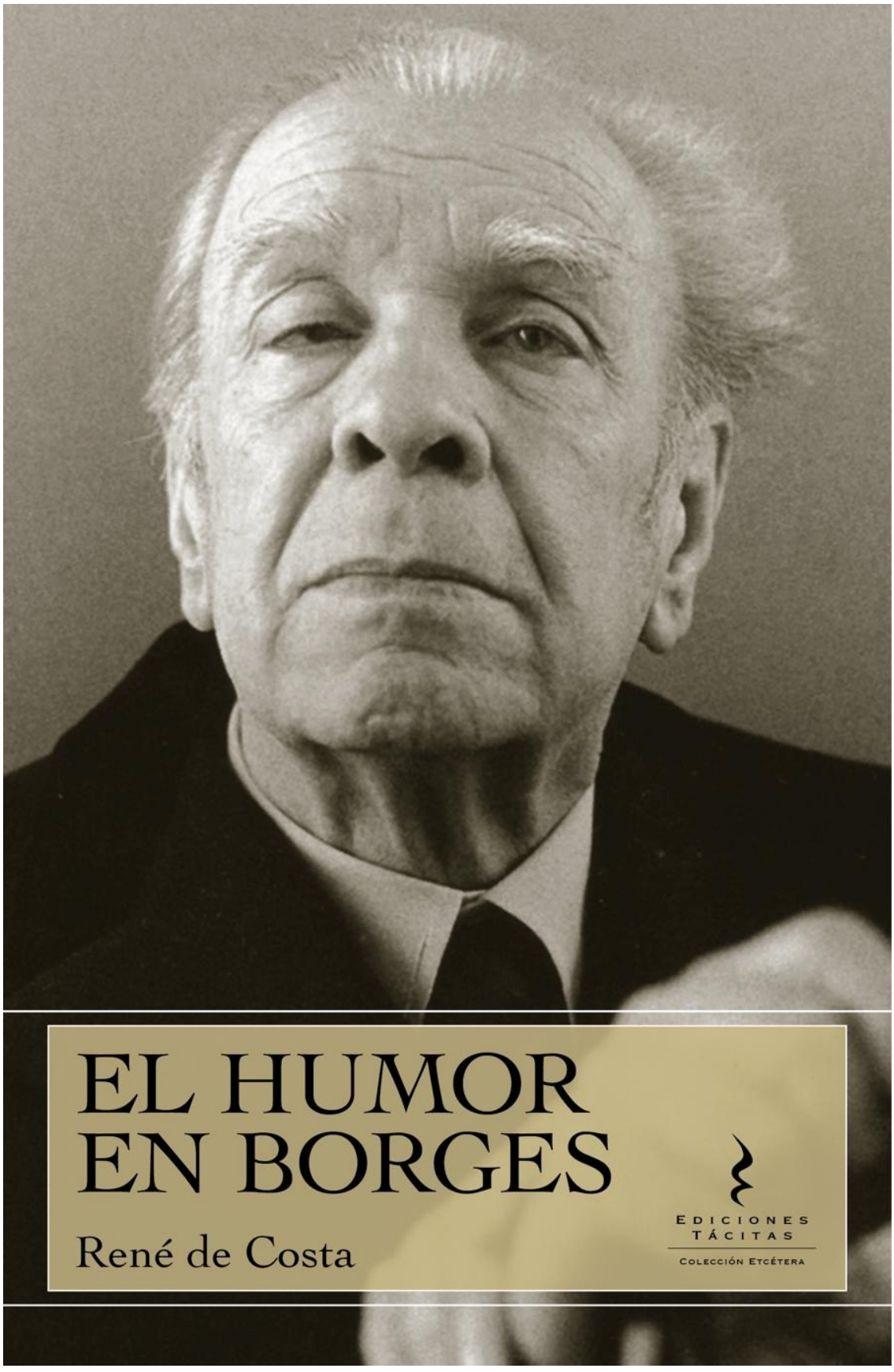
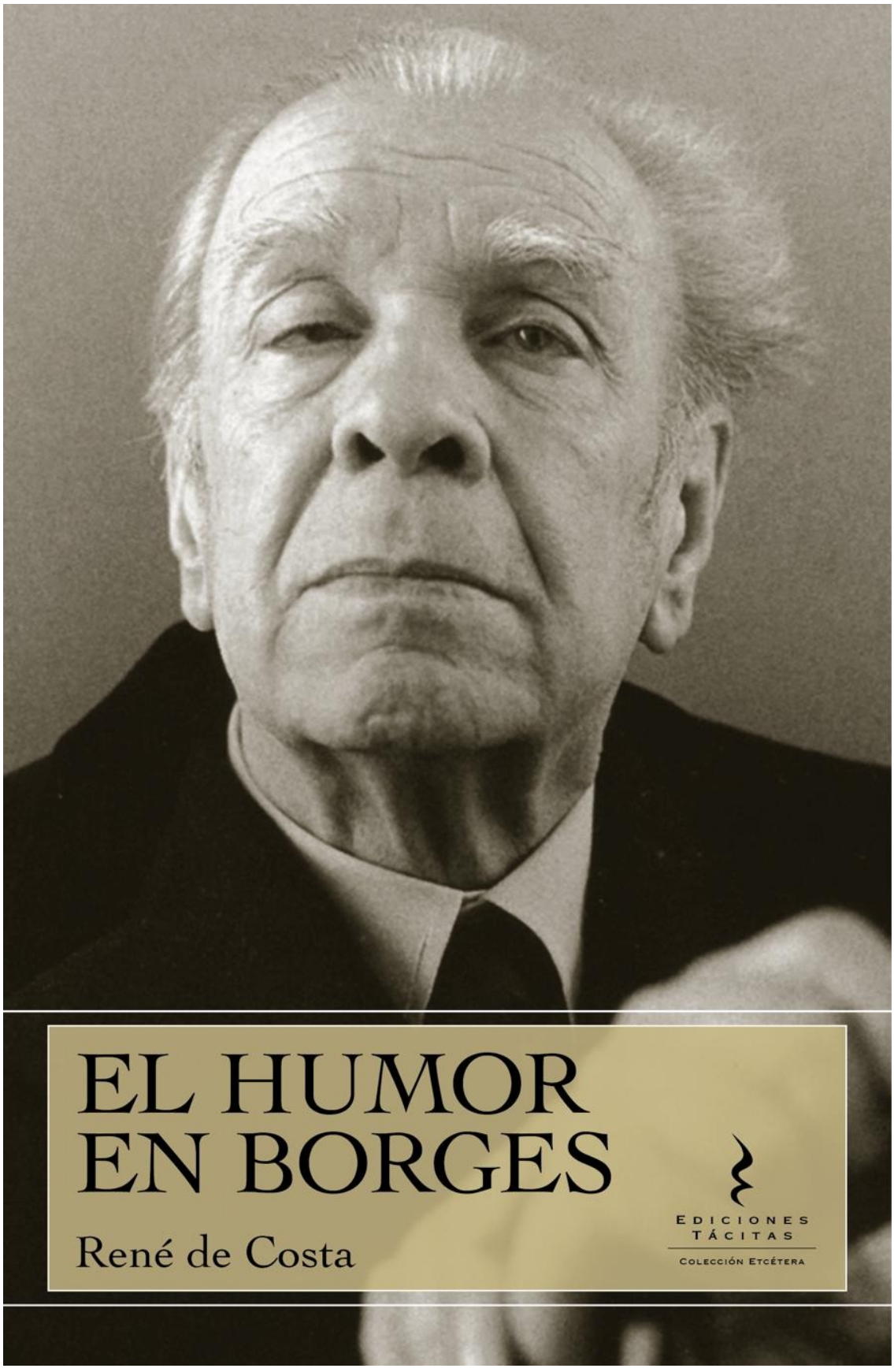


EL HUMOR EN BORGES

René de Costa

EDICIONES TÁCITAS
COLECCIÓN ETCÉTERA



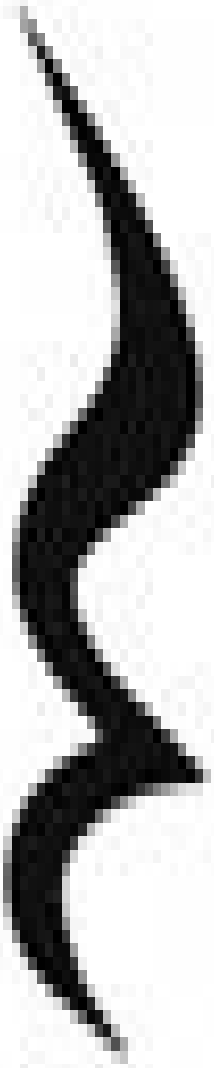
EL HUMOR EN BORGES

René de Costa

EDICIONES TÁCITAS
COLECCIÓN ETCÉTERA

EL HUMOR EN BORGES

René de Costa



EDICIONES
TÁCITAS

El humor en Borges

René de Costa

Primera edición Ediciones Cátedra, Madrid, 1999

Primera edición en Ediciones Tácitas, Santiago, diciembre de 2018

© René de Costa, 2018

© Ediciones Tácitas, 2018

ISBN 978-956-379-086-3

Ediciones Tácitas Limitada

Pedro León Ugalde 1433

Santiago de Chile

contacto@etacitas.cl

Distribuido por LaKomuna (www.lakomuna.cl)

René de Costa / El humor en Borges

Santiago de Chile: Ediciones Tácitas, 2018,

1.ª edición, 196 pp., 15 cm × 23 cm

Dewey: 824

Cutter: C126

Colección Etcétera (dedicada a Eduardo Piola).

Incluye índice de las obras mencionadas de Borges.

Materias: Borges, 1899-1986. Crítica e interpretación.

De Costa, René, 1939-

Literatura argentina. Historia y critica.

Humorismo y literatura.

Ensayistas norteamericanos.

Para Cristina

Prólogo

La gente que nunca se ríe

no puede ser tomada en serio.

Séneca

Este libro tiene una tesis muy sencilla: que leer a Borges es con frecuencia divertido. Como sucede con Kafka, que también presenta esa otra faceta en sus escritos más serios. Y de la misma manera como ambos autores han permitido acuñar denominaciones como “borgiano” o “kafkiano”, para describir una inquietante mezcla entre lo real y lo extraño, ambos también han sabido aderezar esa mezcla con humor.

No resulta sorprendente que sea precisamente Borges quien nos introduzca en el humor de Kafka.[1] De hecho, en 1937, en un artículo donde comenta una traducción de El proceso, Borges nos hace caer en la cuenta de la pertinaz insistencia de la crítica en considerar los relatos de Kafka como pesadillas cuando en realidad están sembrados de humor, sobre todo en la minuciosidad con que están relatados sus “pormenores estrafalarios”. Pone como ejemplo la escasa altura de la Sala de Audiencias durante el proceso, donde los asistentes parecen jorobados, y otros, más previsores, “llevan cojines para protegerse, interponiéndolos entre sus cabezas y el techo de la sala, evitando así ser lastimados” (El Hogar, 6-VIII-37). Borges cita este fragmento con toda seriedad y es precisamente este hecho —ningún buen contador de chistes se ríe durante el relato— el que desencadena la hilaridad del lector cuando imagina la incongruencia del imponente espacio de la Sala de Audiencias de un Palacio de Justicia, con el público tocado con cojines a modo de sombreros y rozando con el techo.

Unos años más tarde, en 1942, Borges utiliza este mismo efecto cómico en uno de sus relatos más clásicos, “La biblioteca de Babel”. En el espacio que Borges crea, una torre de infinitos pisos repletos de estanterías, la altura del techo es

“apenas la de un bibliotecario normal”, y los “gabinetes” son tan estrechos que únicamente permiten “dormir de pie” (los énfasis en cursiva, aquí y a continuación, son míos).

La historia, una suerte de informe narrado desde el punto de vista de un mustio bibliotecario profesional, comienza con la descripción pormenorizada del espacio arquitectónico de la Biblioteca, que es su mundo, y que coincide en su infinitud con el “universo”:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercado por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos uno; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. La cara libre da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades fecales.

Lo cómico salta a la mente del lector cuando cae en la cuenta de que, en esos “gabinetes minúsculos”, si solamente se puede “dormir de pie”, también las “necesidades fecales” tendrán que realizarse de pie. Es lo que Borges sugiere, pero calla, lo que desata la comicidad. El disparatado espacio resulta todavía más evidente si pensamos que, al salir de estos cuartitos, se corre el peligro de caer al vacío infinito, ya que los “vastos pozos de ventilación” están cercados por “barandas bajísimas”.

Esto es solo una forma de humor incrustada en un tipo de escritura que por otra parte es seria. Pero el hecho del humor existe, del mismo modo que en Kafka, y también es cierto que no todo el mundo percibe esta faceta humorística. En algunos casos, puesto que se trata de escritores encumbrados como serios, el lector tiende a pensar que se trata de un desliz; en otros casos simplemente no lo ve, porque parece contradecir la seriedad del relato. Prueba de esto está en sus variantes, en una línea bastarda de ediciones posteriores, en donde algún

tipógrafo anónimo, desconocedor de la ironía que encierra la descripción de los minúsculos gabinetes, cambia la deliberadamente cruda palabra “fecal” por “final” considerándola más apropiada.[2]

Estas pequeñas bromas engarzadas en el texto de “La biblioteca de Babel” —que por otra parte es una crítica aguda del mundo de los libros y de la crítica literaria — no son casuales sino que con gran habilidad están situadas aquí y allá, probablemente para aligerar su recelo ante la abundante crítica literaria, con frecuencia inútil, que se produce o para enfatizar su asombro ante la insistente voluntad del hombre por conseguir la inmortalidad a través de la escritura.

Toda la obra de Borges es una indagación de las posibilidades literarias del humor, desde las ironías más sutiles hasta los chistes más escatológicos, de lo aparentemente sublime a lo inevitablemente ridículo. En unos casos es una simple frase, en otros casos el humor contamina todo el edificio literario. Sin embargo, el asunto del humor apenas ha sido considerado por la crítica, por lo común absorta en el análisis de las facetas más serias de la obra de Borges: sus temas filosóficos, sociales, políticos o culturales, sus estrategias narrativas, su cosmopolitismo, su insistencia en los espejos o los laberintos, sus conceptos de literatura, de cultura, de Dios, del universo... e, incluso, ahora, después de su muerte, en el examen de su vida amorosa, o de su ausencia de vida amorosa.[3] Se elude algo que teóricamente no corresponde a un tipo de escritura preconcebido: la escritura seria y sesuda. Sin embargo, estos golpes de humor constituyen el principal recurso de Borges para suscitar la complicidad del lector.

Quizás aquí servirá de ilustración una anécdota personal. Hace años, en uno de los viajes que Borges realizó a Chicago, asistimos a un cóctel en una típica vivienda entre medianeras, con un largo pasillo central que daba acceso a las distintas habitaciones. Cuando llegó el momento en que los invitados empezaron a irse, no sin antes pasar por el aseo, le pregunté si también él quería hacer lo mismo. Asintió con gratitud y, mientras íbamos recorriendo el largo pasillo, continuamos la conversación sobre la importancia de la rima en la poesía. Al cruzar el dintel de la puerta del cuarto de baño, Borges comenzó a bajarse la bragueta instintivamente, al tiempo que recitaba:

La mierda no es pintura

El dedo no es pincel

No sea hijo de puta

Límpiese con papel

Y a continuación comentó que esto no era una simple gorrinada gracias a la rima, que creaba una tensión entre lo elevado y lo soez que era el detonante del humor, ese mismo humor que había invocado para camuflar la incongruencia de nosotros dos en el cuarto de baño.

Sin querer resultar indecoroso o desmitificador, mi propósito en este libro es añadir otra dimensión a la obra de Borges, de modo que una nueva generación de lectores pueda apreciar sus chanzas. Para conseguir este propósito, de la manera más eficaz posible —sin el efecto negativo que puede tener la explicación de un chiste— seguiré el procedimiento de mostrar al lector, mediante citas concretas, los pasajes de Borges que considero más humorísticos. Compartir el placer y la risa que he experimentado leyendo y releyendo a Borges desde distintos ángulos, bajo diversas perspectivas, es en definitiva el objeto de este libro.

I - De cómo Borges convierte lo serio en cómico

¿El humor? No sé lo que es. En realidad, cualquier cosa graciosa, por ejemplo, una tragedia. Da igual.

Buster Keaton

Como el humor de Borges cobra valor porque se trata de un escritor que elige temas deliberadamente serios, mi procedimiento será el de contextualizar lo cómico en lo grave. Para hacer esto correctamente, acudiré a los textos que Borges realmente escribió, practicando a veces una especie de arqueología literaria, recurriendo a las primeras ediciones y a los textos previamente publicados en revistas literarias de la época. En algunos casos será también interesante comparar las distintas versiones del mismo relato para observar la evolución de la escritura, modificada por Borges para "perfeccionarla", casi siempre para realzar su carácter humorístico. Mirando de cerca sus revisiones y variantes, se podrá observar la intención de Borges de ironizar sobre lo serio, de encontrar los aspectos humorísticos de las grandes preocupaciones de los individuos y de los grandes temas literarios.

Veamos por ejemplo el caso ya mencionado de "La biblioteca de Babel". Su primera versión es un ensayo literario titulado "La biblioteca total", publicado en agosto de 1939 en Sur, la revista cultural más seria y de vida más larga (1931-1970) de Buenos Aires, fundada por Victoria Ocampo —la véritable Virginia Woolf de la literatura argentina— y en la que Borges colaboró desde el principio. En el primer número (verano 1931) aparece una traducción, realizada por Borges, de un texto de Walter Gropius —el famoso arquitecto alemán fundador de la Escuela de Diseño Integral de la Bauhaus— sobre el Totaltheater, el Teatro Total. Borges traduce textualmente la descripción de Gropius de este ingenioso diseño: "mi Teatro Total (patentado en Alemania) permitirá que el metteur en scène del porvenir —gracias a la ayuda de ingeniosas instalaciones técnicas— realice en la misma representación escenas ejecutadas en el tablado alto, en el proscenio o en la arena circular", todas simultáneamente. El escenario circular elevado que le fue encargado a Gropius por Piscator sería capaz de rotar 180°, e

incluiría una verdadera falange de proyectores cinematográficos —también "patentados" por Gropius, como Borges maliciosamente repite— dispuestos alrededor del perímetro de la sala, lo que permitiría la proyección de filmes sobre las paredes y la cúpula del teatro para así, literalmente, envolver al espectador en una "Acción Teatral Total".[4]

Esta pretensión de totalizar en un solo espacio una experiencia múltiple inspiró indudablemente el texto de Borges, "La biblioteca total", y permaneció como imagen vívida hasta cincuenta años después, cuando se la recuerda a Cristina Grau en Borges y la arquitectura (1989), casi en el contexto de un chiste:

Oh sí, recuerdo que todos hablaban de ese famoso Teatro Total de Gropius, una ingeniosa mole arquitectónica circular, con un escenario giratorio en el centro que se interponía entre los espectadores, y de cómo iba a revolucionar el arte de representar... Quizá, a la lista de monstruos generados por la combinatoria: la Quimera, el Minotauro, la Trinidad en la que inextricablemente se articulan el Padre, el Hijo y el Espíritu..., el Hipercubo..., habrá que añadir uno más —el teatro revolucionario enriquecerá este vano museo teratológico con un nuevo monstruo, el actor de dos caras, cuatro brazos, cuatro piernas... ¡Atroz! ¿No?

Esta idea de un espacio totalizador, el Teatro Total, sirvió a Borges como punto de partida para la creación de otro espacio todavía más extenso, el del ensayo "La biblioteca total" que en su ilimitada extensión llega a confundirse con el universo. Publicado con este título en 1939 en la revista Sur fue luego modificado, convertido en un relato de ficción y titulado "La biblioteca de Babel" para su publicación junto con otros relatos en El jardín de senderos que se bifurcan, aparecido en 1942.

El enorme crecimiento de publicaciones que se produce a partir de los años 30, aunque en tiradas cortísimas, a menudo sufragadas por los propios autores y por lo tanto sin control de calidad, inspira el necesario crecimiento de esta biblioteca que debía contener todo lo escrito por el hombre. Y Borges —como nos hace ver Cristina Grau en el libro antes citado y a través de ilustraciones que representan los espacios literarios mencionados en el texto— también hace crecer su -biblioteca desde la primera edición de 1942 a la segunda edición de 1956, ya

incorporado en el volumen titulado Ficciones.

La primera versión de la biblioteca era una sucesión ilimitada —o infinita— de pisos hexagonales con un pozo de ventilación en el centro: un prisma infinitamente alto. La segunda versión es una serie infinita de hexágonos interconectados —como un panal de abejas— y de altura infinita, una estructura que en su crecimiento ilimitado puede recubrir virtualmente todo el universo. Parodia de la incontinencia del individuo en la escritura y publicación de textos y parodia también de las utopías arquitectónicas de su tiempo, del Teatro Total de Gropius (1931) o del Musée à croissance illimitée de Le Corbusier (1936), una estructura, en forma de caracol situada en medio del campo sobre pilotes, a la que se accede por medio de una escalera en el centro y donde el espectador de los cuadros estará obligado a verlos todos: un sistema que resolvería las necesidades de crecimiento constante de los museos añadiéndole unas vueltas más al caracol.

Pero volviendo al texto citado que abre el relato de “La biblioteca de Babel”, conviene notar que la referencia a “fecal” es mantenida por Borges en la edición revisada de 1956, así como el pasaje donde refiere que los más tradicionalistas solían utilizar el “vasto pozo de ventilación” situado en el centro de los hexágonos como “letrina para el bibliotecario sentado”, y así evitar el incómodo uso de los gabinetes verticales donde estaban obligados a “hacerlo” de pie. De haberlo querido, Borges hubiera podido eliminar estas referencias escatológicas y humorísticas de la edición de 1942 en las de 1944 o 1956. No lo hizo; es más, debido a que nadie había reparado en ellas, las hace más evidentes y aún más groseras.

Por razones obvias, no he creído importante rastrear los orígenes de la modificación anónima que transformó “fecal” en “final”. Este es otro tipo de humor que Borges invoca en otro relato, “La lotería en Babilonia”, un lugar siniestro donde “no se publica un libro sin alguna divergencia entre cada uno de los ejemplares; los escribas prestan juramento secreto de omitir, de interpretar, de variar”. El caso es que en las ediciones de sus Obras completas en España y Argentina, los escribas han canonizado “final” en lugar de “fecal”. Y, en Francia, Gallimard ha encargado a un nuevo escriba la edición de sus obras completas (al profesor Jean-Pierre Bernés, de la Sorbona), quien ha sustituido los “besoins fécaux” de la edición rústica en “Folio” por el mojigato eufemismo “gros besoins”, y así aparece en la edición crítica de La Pléiade (1993), en una versión “más aseada”, probablemente porque debe figurar para la posteridad entre

Balzac y Corneille. No puede sorprendernos que Borges equipe su “Lotería en Babilonia” con un retrete especial para estos escribanos chapuceros: “una letrina sagrada llamada Qaphqa”. (¿Hay alguna otra forma de pronunciar esta palabra para que no suene a Kafka?).

Una cosa es hacer una broma y otra explicar dónde está la gracia, y el hecho con las bromas de Borges es que unos lectores las perciben y otros no. Los que las disfrutan probablemente suscribirán la teoría de Thomas Hobbes sobre esa “súbita iluminación” que se produce con el humor: “El estallido de la risa no es sino la súbita iluminación que nos produce la sensación de poseer una cualidad superior, que nos diferencia de quienes no ríen” (Leviathan, 1651). Quienes no perciben las bromas se sienten inferiores y hasta avergonzados de su carencia. Tanto si se trata de la satisfacción que produce el súbito estallido, como si el sentimiento es de humillación por no haberlo captado, se trata de algo rápido y efímero. Tras la iluminación, se produce una especie de ansiedad por transmitirla. Con esa ansiedad he escrito este libro.

Aunque nunca ha sido el tema central de la crítica literaria, desde Aristóteles, multitud de filósofos y pensadores han intentado develar el funcionamiento del humor, y qué produce ese súbito estallido. El siglo xx se inicia con dos aldabonazos sobre el humor: el sobrevalorado ensayo de Bergson (La risa, 1900), quien atribuye todo a la “mecánica” repetición de payasadas en una imposible simplificación de una operación tan compleja que afecta a todo el cuerpo humano en sacudidas incontrolables; y el sentencioso libro de Freud (El chiste y su relación con el subconsciente, 1905), donde en su empeño por atribuir toda broma al “trabajo” del subconsciente también reduce las enormes posibilidades del humor.

Las teorías sobre el tema han avanzado enormemente desde entonces, hasta convertirse hoy en día en una industria en crecimiento continuo, que incluye sesudas revistas académicas (Humor y Humor Studies), una vasta organización profesional, el ishs (International Society for Humor Studies), así como multitudinarios congresos anuales en lugares tan dispares como París, Sydney o Birmingham, de diversión asegurada para los congresistas. Aunque todavía no ha surgido ningún pope que haya impuesto su doctrina sobre el humor con una llamada al orden, los aportes de los estudiosos me han sido de gran utilidad para detectar los mecanismos de funcionamiento del humor en la obra de Borges.

En este contexto interesa saber que el propio Borges estaba familiarizado con las

múltiples —y en muchos casos contradictorias— teorías sobre el tema del humor que afloran en las páginas de los pensadores que han reflexionado sobre el fenómeno de la risa. Su autor preferido parece haber sido Schopenhauer, a tenor de sus comentarios en la revista El Hogar sobre el libro del humorista americano Max Eastman, Enjoyment of Laughter (1936):

Este libro es a ratos un análisis de los procedimientos del humorista, a ratos una antología de chistes: buenos y de los otros. El autor aniquila las muy aniquilables teorías de Bergson y de Freud, pero no menciona la de Schopenhauer (El mundo como voluntad y representación, capítulos

xiii

del primer volumen,

viii

del segundo) que es harto más aguda y más verosímil. Muy pocos la recuerdan. Yo sospecho que nuestro tiempo (influido por el mismo Schopenhauer) no le perdona su carácter intelectual. Schopenhauer reduce todas las situaciones risibles a la paradojal e inesperada inclusión de un objeto en una categoría que le es ajena y a nuestra brusca percepción de esa incongruencia entre lo conceptual y lo real (El Hogar, 19-xi-37).

La afinidad no es sorprendente. La explicación de Schopenhauer sobre el humor como la percepción de una “incongruencia” se asemeja a la estructura de la imaginería poética de la vanguardia: una calculada “yuxtaposición de opuestos”. Este procedimiento, primero formulado para explicar la detonación de la metáfora en el cubismo literario, y después incorporado por André Breton en su presentación del surrealismo a modo de definición de diccionario en su Manifiesto de 1924,[5] es también el núcleo del ultraísmo en España y Argentina, movimiento de vanguardia en el que militó Borges en su primera época, en los años 20. Schopenhauer, cien años antes, escribiendo sobre la risa en El mundo como voluntad y representación (1819), dice:

Cuando más legítima es en un respecto la subsunción de tales realidades bajo el concepto, y cuanto mayor y más detonante por otro su incongruencia con él, tanto más fuerte es el efecto cómico que nace de esta oposición.

La sucinta formulación de Pierre Reverdy sobre cómo funciona la metáfora en el cubismo literario tiene una gran similitud con esa definición de Schopenhauer. No se trata de hacer una comparación como decía Aristóteles, sino más bien de juntar dos realidades más o menos "distantes" o disímiles: "mientras más distantes sean las realidades que juntemos, más impactante será la imagen resultante" (Nord-Sud, marzo 1918) —o, como dijera Breton "más explosiva la chispa".

De hecho, en la obra de Max Eastman encontramos la misma idea de "impacto" cuando desarrolla su concepto de humor como una especie de desviación (derailment), donde las cosas no son "distantes" o "incongruentes" per se, sino que es el contexto el que produce esa sensación de diferencia y el que desencadena la risa. El arte del humorista o del poeta consistiría precisamente en presentar juntas estas cosas disímiles frente al lector para así producir una epifanía, un destello iluminador que de pronto nos hace sonreír o reír a carcajadas.

En 1982, la Universidad de Chicago organizó un simposio sobre Borges's Beginnings [La obra del Borges joven]. Una veintena de especialistas leyeron sus ponencias frente a un público variado de académicos, estudiantes y lectores de Borges curiosos por verlo. Borges asistió a todas las ponencias, sin disimular la sonrisa que afloraba de tanto en cuanto a sus labios frente a la seriedad con que los eruditos hablaban de su obra. Cuando finalmente le llegó el turno de subir al estrado, para exponer su anunciada charla "On Being Borges" [Sobre cómo es ser Borges], consiguió transformar la solemnidad del momento en un verdadero espectáculo plagado de humor. Interrumpió a su presentador, Ricardo Gullón, contando una anécdota de cuando se conocieron en Texas, en 1961, y después, en su conferencia, hizo referencias a lo curioso que le resultaba hablar de su propia obra, como si fuera de otro. Así comenzó: "Friends, dear friends, you've been inventing me all the time, and I'm grateful to you all..." [Amigos, queridos amigos, ustedes han estado inventándome todo el rato, y yo se los agradezco...]. Durante más de una hora encandiló al auditorio, que escuchaba en un silencio absoluto y reverencial, deliberadamente roto por alguna que otra

broma de Borges que desencadenaba una carcajada unánime. Borges disfrutó con el control sobre su público, y gracias a él, nosotros también disfrutamos. Sus escritos están estructurados de forma similar, con una técnica de representación teatral, alternando lo serio con lo humorístico, la exposición de los temas más inquietantes con una suerte de hilarante distanciación.

En 1921, cuando acababa de cumplir veintiún años, Borges volvió a Buenos Aires tras siete años pasados en Europa, en Suiza durante la guerra y en España tras el armisticio. Durante esos años aprendió latín, francés y alemán, y comenzó su contacto con la vanguardia. Primero con el expresionismo y el dadá en Suiza, y después en Sevilla y Madrid, con el ultraísmo que exportará a su regreso a Buenos Aires.

En diciembre de 1921, publicó en Nosotros —una seria y tradicional revista literaria de Buenos Aires— un meditado artículo sobre esta nueva estética, “El Ultraísmo”, y junto con otros poetas bonaerenses confeccionó una revista “mural”, Prisma, una hoja impresa de un metro de ancho como un cartel publicitario, destinado a cubrir las paredes de la ciudad con poesía al alcance de todos. Ayudado por sus amigos, Borges recorrió Buenos Aires con botes de cola y rollos de Prisma bajo el brazo, que pegaron por las paredes durante toda una noche. Medio siglo después, cuando Borges rememora esta labor de ilusionada juventud, la convierte en algo cómico, comentando que “ni tan siquiera las paredes leyeron nuestra revista mural”.

En general, el Borges maduro ha disminuido la importancia de su militancia juvenil en la vanguardia ultraísta en repetidas ocasiones, a lo largo de múltiples entrevistas. El proceso culmina en 1970, cuando en un ensayo autobiográfico titulado “Up from Ultraism” [“De vuelta del Ultraísmo”] publicado en la revista The New Yorker, convierte esta suerte de “pecado de juventud” en una auténtica boutade. En cambio, en 1925, en el prólogo al libro de poemas de Norah Lange (La calle de la tarde), había utilizado deliberadamente un lenguaje barroco salpicado de hipérboles e hipálages (“ciegas paredes”) para mitificar su reciente pasado:

En ese tibio ayer, que tres años prolijos no han empañado, amanecía el Ultraísmo en tierras de América, y su voluntad de renuevo, que fue traviesa y novelera en Sevilla, resonó fiel y apasionada en nosotros. Aquella fue la época de Prisma, la hoja mural que dio a las ciegas paredes y a las hornacinas baldías una videncia transitoria, y cuya claridad sobre las casas era ventana abierta frente a la resignada costumbre.

En 1970, la versión que Borges da de este episodio de la vanguardia ultraísta cobra a todas luces el sentido de una travesura de juventud, con los míticos héroes del ya no "tibio ayer" convertidos en héroes de pacotilla, arriesgándose en la noche, armados tan solo con botes de cola —que les había proporcionado la madre de Borges— y decididos literalmente a empapelar Buenos Aires con su poesía. Así lo cuenta en el artículo de The New Yorker (13-viii-70):

Nuestro pequeño grupo ultraísta estaba ansioso por tener su propia publicación, pero una verdadera revista estaba más allá de nuestras posibilidades. Yo me había fijado en las vallas publicitarias y fue esto lo que me dio la idea de hacer algo parecido, una revista "mural" que podíamos pegar nosotros mismos por las paredes de los edificios en diferentes lugares de la ciudad. Cada edición consistió en una gran hoja de papel que contenía un manifiesto y seis o siete poemas cortos, muy lacónicos, impresos con mucho espacio en blanco alrededor y con un grabado en madera de mi hermana. Avanzamos con denuedo en medio de la noche —González Lanuza, Piñero, mi primo y yo— armados con botes de cola y brochas que nos había proporcionado mi madre, y caminamos kilómetros y kilómetros, pegando los carteles a lo largo de las calles Santa Fe, Callao, Entre Ríos y México. Nuestros carteles fueron arrancados casi de inmediato por lectores consternados y así quedó anulada nuestra ardua labor artesana.

Sería demasiado fácil seguir con el razonamiento de Borges y despachar este cambio de actitud como algo natural, como el resultado del paso del tiempo en el Borges maduro, tal como lo cuenta en "De vuelta del Ultraísmo", como una simple extravagancia de juventud: "Ahora no puedo sino lamentar mis primeros

excesos ultraístas; después de casi medio siglo me encuentro purgando todavía aquel periodo complejo de mi vida". Sin embargo, en el mismo artículo tiene palabras también amables para definir sus comienzos, y se refiere a su primer libro de poemas, Fervor de Buenos Aires (1923) como la semilla de su obra posterior:

Mirándolo retrospectivamente, creo que nunca me he alejado mucho de este libro. Todo mi trabajo posterior ha sido el desarrollo de los temas que ya estaban allí esbozados. Creo que durante toda mi vida no he hecho sino escribir y reescribir este libro.

Una vez más, Borges está manipulando al lector con hechos contradictorios sobre sí mismo, controlando a su audiencia, llevándonos adonde él quiere llegar.

Su técnica de manipulación es especialmente evidente en las numerosas entrevistas, inevitablemente repetitivas, que ha concedido a lo largo de su vida sobre temas biobibliográficos. Esta tediosa experiencia le ha permitido perfeccionar las respuestas, anticipando las preguntas del repertorio y manipulando al entrevistador para extraer algún placer de una tarea a la que se entregaba con singular cortesía, al menos aparentemente, porque lo cierto es que jugaba con el entrevistador como el gato con el ratón, como una araña con su presa. Lo que hace especialmente divertidas estas entrevistas es la habilidad de Borges para manipular el discurso, en busca de algún lector capaz de captar la ironía de las respuestas, algún lector pero no el entrevistador que, preocupado por sus preguntas, no advierte su rol de víctima, y transcribe literalmente sus propias torpezas.

Es precisamente lo que sucede por ejemplo con Jean de Milleret en sus Entretiens avec Jorge Luis Borges (1967). Uno de los principales lugares comunes que se repiten en las entrevistas es —entre otros— el de que fue Francia quien descubrió a Borges, y que de no ser por esa circunstancia fortuita, hoy sería un autor desconocido. Los datos que desmienten este cliché son que Borges fue uno de los más importantes poetas de la vanguardia en la España de los años 20, un escritor habitual de la revista internacional Sur desde los años 30, y que de hecho, fue traducido al francés ya en 1939, justo en los comienzos de su

carrera como escritor de relatos cortos. Pero el hecho también es que su traductor fue Néstor Ibarra, un argentino de origen vasco que nació en Francia,[6] y lo que es más, su primera poesía ultraísta, escrita directamente en francés, fue publicada en la revista dadá Manomètre (1922). El inocente entrevistador, Jean de Milleret —un periodista francés afincado en Buenos Aires—, que desconocía estos datos en las fechas en que habló con Borges, en 1967, deja patente su ignorancia y también su chauvinismo. Cuando Milleret aborda el obligatorio tema del "boom" de la literatura latinoamericana en los años 60 y de su traducción casi inmediata a todos los idiomas, Borges establece el tono de la entrevista por el procedimiento del pescador, soltándole sedal al pez. Y así comienza citando a Paul Groussac, un inmigrante francés que llegó a ser el director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, que desde su eurocentrismo afirmaba que "ser famoso en Sudamérica no te hace ser menos desconocido". Milleret muerde el anzuelo y replica prestamente: "Sí, pero eso ya no es cierto hoy en día y usted ha sido uno de los primeros en beneficiarse [de las traducciones al francés]; por lo demás, me resulta grato verificar que los franceses fueron los primeros en descubrirlo". Aquí Borges consiente, haciéndole un guiño al lector: "Tiene usted razón, Ibarra es francés, ya que nació en Francia".

Unos días después, en su segunda entrevista, Borges de nuevo toma el control, haciendo surgir el tema preferido por Milleret —la importancia de la cultura francesa y la singular capacidad de los franceses para captar las sutilezas de su escritura, que requiere de una lectura muy atenta. Cuando Milleret se lanza a fondo, entusiasmado con el tema y revelando su desprecio por la cultura argentina, que considera muy provinciana, Borges le sigue la corriente, empujándole más y más hasta el ridículo. Transcribo todo el párrafo para disfrute del lector:

Milleret:

Es

probable que para el medio local usted haya escrito de manera demasiado densa, sobre todo en la época de sus estudios, cuando la cultura no había alcanzado la extensión social que logró tan rápidamente desde hace una docena de años. Pero densa no significa hermética y a usted se le comprendió primero en Francia, después en Alemania, en Estados Unidos, en Suecia, en todos los países de alta

cultura.

Borges

: [con velada ironía][7] Es cierto, Francia fue la que empezó. Si no se hubieran traducido mis textos al francés, estoy seguro que nadie, en ningún otro país, hubiera pensado en traducirlos. Estoy obligado a decir que debo mucho a Roger Caillois [otro emigrante francés a la Argentina, archienemigo de Borges en la época de Sur, que Victoria Ocampo trajo a la Argentina durante la Segunda Guerra Mundial, y a quien financió su propia revista bonaerense, Lettres Françaises, después de una disputa con Borges (1942) sobre los orígenes del cuento policial] puesto que él fue quien me presentó al mundo: el español sigue siendo para las letras como una lengua un tanto provincial, ¿no?

Milleret:

Sin disminuir la importancia de Caillois que, en efecto, fue capital, es necesario no olvidar a Ibarra y Verdevoye, entre otros.

Borges:

Sí

,

ellos me tradujeron al francés; sin esto, los editores de Londres, Nueva York, Munich o Roma, nunca hubieran pensado en traducirme directamente.

Milleret:

[lanzándose a fondo] Es el papel tradicional, histórico de París, Ciudad Luz, sitio donde alienta el espíritu, y constituye una de las misiones históricas de Francia. Recuerde a Du Bellay: “Francia, madre de las artes, de las armas y de las leyes...”. Dentro de su pobreza demográfica, de su potencial limitado en relación con los monstruos actuales, le queda su misión cultural que nadie superó y que la hace un gran país.

Borges:

[que fue el poeta más importante del ultraísmo en la España de los años 20] Sí,

le debo mucho a Francia y le estoy muy reconocido. Porque los españoles, por ejemplo, no me tomaron en serio hasta ser descubierto por París...

Esta forma de poner al entrevistador en evidencia (sin que se dé cuenta, puesto que lo publica), como Borges hace con Milleret, la ha practicado con muchos otros, poniendo en práctica lo que en la Argentina se denomina una “cachada”, una forma extendida de burla, dejando a la víctima con una serie de banderillas clavadas como en una corrida de toros, pero sin llegar nunca a aniquilarla.

Por lo general las entrevistas tienen interés cuando el entrevistador, o el entrevistado, es inteligente. Borges hace que todas sus entrevistas lo sean, porque siempre, o casi siempre, contesta, no al entrevistador, sino a un hipotético lector inteligente con quien establece una suerte de complicidad. Doble juego el que Borges practica, ya que el lector que aprecia esa ironía cree —como afirma Hobbes— pertenecer a un grupo privilegiado de lectores, de muy pocos lectores, que experimentan esa “súbita iluminación”, percibiendo lo cómico en lo aparentemente serio.

Algunos adictos a la comedia han tomado precisamente este tema como fuente de inspiración. El más borgiano es acaso Umberto Eco quien, en El nombre de la rosa (1981), describe una serie de asesinatos de monjes, perpetrados por un bibliotecario ciego —como Borges— llamado sin ambages Jorge de Burgos, para mantener secuestrado un hipotético tratado de Aristóteles sobre la comedia, un ejemplar único y finalmente destruido por el fuego, que trataba de algo “tan grosero que envilece tanto las facciones del hombre” asemejándolo a los seres inferiores, “como la risa”.

El hecho es que Aristóteles privilegió la tragedia, y el teatro de comedia, el arte de divertir, nunca ha gozado de gran prestigio, e incluso hay culturas como la islámica en la que está proscrito. Sobre este tema trata Borges en “La busca de Averroes”, un relato-ensayo histórico contenido en El Aleph (1949), donde vemos al famoso filósofo y humanista medieval, Averroes (1126-1198), luchando con la redacción de sus Comentarios a la traducción del texto de La poética de Aristóteles al árabe, tarea que le había sido encomendada por el Califa de Córdoba. Hay que pensar que en el tiempo de Averroes, en el siglo xii, el teatro era desconocido. No hubo teatro en la Baja Edad Media y hasta el siglo xiii no se representan los autos sacramentales y solo en el siglo xv se comienzan

a representar los textos de las tragedias y comedias griegas y romanas.[8]

Siendo conscientes de este contexto, podemos entender las sutilezas del relato de Borges, que presenta a Averroes precisamente en el momento en que este tropieza con el término “tragedia”, cuyo sentido desconoce, y tras consultar con otros teólogos y eruditos en una tertulia ridículamente seria, opta por aseverar con expedita rotundez que el Corán —el libro de los libros— contiene múltiples ejemplos de tragedias. Puesto que Averroes nunca ha presenciado la representación de una obra teatral, y carece de la más mínima idea de lo que es un teatro, Borges le hace esconder su ignorancia utilizando una floritura retórica:

Con firme y cuidadosa caligrafía agregó estas líneas al manuscrito: “Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedia a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario”.

Lo que llama la atención sobre la solución que adopta Averroes es el uso de tres términos (panegírico, sátira y anatema) para definir dos (comedia y tragedia), siendo solo uno remotamente pertinente: comedia como sátira. Esto nos permite ver que, irónicamente, las palabras griegas son las que causan los mayores problemas a nuestro “médico árabe” metido a comentarista de Aristóteles, conduciéndole a adoptar “panegírico” como sinónimo de tragedia y “anatema” como equivalente de sátira, alentado por la afirmación de Aristóteles de que la comedia envilece y de que la tragedia enaltece. De ahí “panegírico” y “anatema” como hilarantes sinónimos de tragedia y comedia. Un disparate, que una vez cometido le permite a Averroes dar un salto más en el vacío y aseverar —cómo no— que en el Corán abundan ejemplos de comedias y tragedias.

Borges utiliza al erudito Averroes para hacer una crítica de los intérpretes y de la imposibilidad de interpretar aquello de lo que no se tiene experiencia y, lo que resulta más patético, de la incapacidad del individuo para reconocer lo que no conoce. En el relato de Borges, Averroes hace una pausa en su tarea de intérprete; mira por la ventana y no es capaz de reconocer lo que ve, nada menos que una improvisada representación teatral:

Miró por el balcón enrejado; abajo, en el estrecho patio de tierra, jugaban unos chicos semidesnudos. Uno, de pie en los hombros de otro, hacía notoriamente de almuédano; bien cerrados los ojos, salmodiaba: “No hay otro dios que el Dios”. El que lo sostenía, inmóvil, hacía de alminar; otro, abyecto en el polvo y arrodillado, de congregación de los fieles. El juego duró poco; todos querían ser el almuédano, nadie la congregación o la torre. Averroes los oyó disputar en dialecto grosero, vale decir en incipiente español...

En la calle, unos niños vestidos a la usanza cristiana (“semidesnudos”), expresándose en mozárabe, un “dialecto grosero”, o sea, el “incipiente español”, están precisamente jugando a ser musulmanes, haciendo uno el papel de torre del alminar, otro de muhacid llamando a la oración, y los otros de congregación, representando entre todos una comedia.

La crítica que encubre este aparente relato de ficción no atañe únicamente a la ceguera que a veces proporciona la erudición, sino también a la terquedad de los académicos que, en su voluntad de etiquetar y encasillar, son incapaces de aceptar algo que desborde sus ideas preconcebidas, y que en el caso de Averroes es el Corán que, como libro sagrado que contiene todo lo que el hombre debe conocer, debe por tanto incluir también comedias y tragedias.

Pero además, Borges aprovecha múltiples ocasiones, sobre todo en las entrevistas, para criticar a quienes critican su obra. Ocupados en lucir su erudición, los críticos, en lugar de leer lo que está escrito, interpretan lo que Borges “quiso decir”, en complicados malabarismos que resultan no ser sino “invenciones” a propósito de sus textos. Por ejemplo, en Conversaciones con Jorge Luis Borges (1969), de un por entonces estudiante de Harvard, Richard Burgin, Borges cuenta:

Hay gente que no tiene ningún sentido literario. Creen, por consiguiente, que si algo literario les gusta tienen que buscar razones ocultas. Por ejemplo, en lugar de decir: “Bueno, esto me gusta porque es una poesía muy bella, o porque es un cuento que sigo con interés y me olvido de mí mismo para pensar en los personajes”, piensan que todo está lleno de verdades a medias, motivaciones o símbolos. Me dicen: “Sí, nos gustó tu relato, pero ¿qué quieres decir con él?”.

[...] Les gusta pensar que los escritores siempre apuntan a algo determinado, que la literatura es como una especie de Fábulas de Esopo, ¿no?

Esta búsqueda del sentido profundo y oculto de las cosas inunda la crítica literaria, sobre todo acerca de “El Aleph”, plagado de lo que Borges en esta entrevista llama una lectura far-fetched, o sea, que va más allá de lo que dice el texto. Eso convierte la literatura en una especie de adivinanza —como las fábulas de Esopo— y le obliga además a representar un papel educativo y edificante. De muchas maneras —y al mismo tiempo— podríamos calificar los textos de Borges, pero nunca les atribuiríamos la intención de ser educativos y mucho menos ejemplares. Solo si prescindimos de lo que el texto no contiene, y nos atenemos estrictamente a lo que sí contiene, percibiremos el humor en los escritos de Borges. Únicamente lectores como Averroes pueden pasar por alto que se tratan de textos donde Borges se divierte, lectores que —como dice Bajtín en La imaginación dialógica— son agelasts, o sea incapaces de reír, aquellos que prefieren “la palabra seria y rechazan sus reflexiones cómicas como una profanación”.

II - De cómo Borges se divierte

homo sapiens = homo ludens = homo ridens

El lado humorístico de Borges no solamente se aprecia en las conversaciones que han sido publicadas, sino que recorre toda su obra, sin que por el momento la crítica le haya prestado mucha atención. Por ejemplo, en “El Aleph”, uno de sus relatos más famosos, los críticos han especulado sobre su relación con la Kabbalah, con el “aleph” como primera letra del alfabeto hebreo, principio de todas las cosas pasadas y del porvenir, con la Vita Nuova por los nombres de sus protagonistas (Beatriz y su secreto amante Daneri que suena a Dante Alighieri), como en un juego de palabras de comedia burlesca.

En “El Aleph” el propio protagonista, Carlos Argentino Daneri, es como un payaso de circo, un personaje que hace reír precisamente porque representa el rol de víctima a la que le suceden todas las desgracias. La historia la relata un narrador —que luego se identifica como Borges—, un escritor retraído que cuando regala sus libros a los amigos les corta las páginas para no sufrir la afrenta de verlos intactos, sin abrir, tiempo después. El narrador está morbosamente aferrado a la memoria de la difunta Beatriz Viterbo, una mujer poco refinada que imitaba los modales de la clase alta, en calculado contraste con la aristocrática Beatriz Portinari que motivaba la pasión de Dante. Recuerda a Beatriz, de la que estaba enamorado sin ser correspondido, como acomplejada por su altura, que intentaba disimular encorvándose, lo cual le daba —como describe Borges en un curioso oxímoron— “una graciosa torpeza”. El narrador, en homenaje a su memoria y ya libre de la humillación que le producía su desdén, hacía visitas rituales, coincidiendo con el cumpleaños de la difunta, al pequeño apartamento situado en el deteriorado barrio de Quilmes,[9] una casa sobreamueblada donde tenía que aguantar las vanas pretensiones literarias de Carlos Argentino, quien según descubriremos más tarde fue el amante de Beatriz, su prima.

El retrato que el narrador hace de Daneri es demoledor. A través de una serie de adjetivos en orden decreciente, lo presenta como “rosado, considerable, canoso,

de rasgos finos", siendo su actividad intelectual "continua, apasionada, versátil y del todo insignificante". Para completar la ridícula caracterización nos dice que, pese a dos generaciones asentadas en Buenos Aires, desde sus abuelos inmigrantes italianos, todavía "la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él". Un personaje bastante folclórico que, además, pretende ser un maestro de la poesía. Tomando como modelo al "divino Dante", autor de la Divina Comedia, el pedestre Daneri se ha impuesto como tarea la de versificar toda la tierra. A modo de ejemplo el narrador lo expone así:

En 1941 ya había despachado varios distritos del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Setiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton.

Después de una vida entera dedicada a su tarea, Carlos Argentino Daneri ya había descrito unos fragmentos cualesquiera del planeta, tan aleatoriamente distribuidos que evidencian la torpeza y la inutilidad de su intento. Mediante esta enumeración caótica, Borges evidencia lo absurdo de pretender "versificar toda la redondez del planeta". Pero además el método compositivo de Daneri consiste en tomar distintos versos provenientes de poetas que admira y combinarlos, así que, en puridad, se trata de un plagio. El narrador nos muestra un fragmento de la infinita obra de Daneri, un torpe y ripioso cuarteto en donde en solo cuatro versos logra plagiar a Homero, a Hesíodo, y al "Savoyard" (Xavier de Maistre, autor del humorístico Voyage autour de ma chambre, 1794):

He visto, como el griego, las urbes de los hombres,

Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;

No corrijo los hechos, no falseo los nombres,

Pero el voyage que narro es..., autour de ma chambre.

A continuación, el narrador transcribe las explicaciones de Daneri justificando lo profundo de su poesía y las complejidades que encierra en una disparatada serie que culmina con una alusión a Cadalso, equiparando su manual del perfecto embustero (Los eruditos a la violeta, 1772) con la erudición académica:

“Estrofa a todas luces interesante”, dictaminó. “El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la escritura, la enumeración, congerie o conglobación [...]”.

Esta última secuencia funciona como la anterior, ahora dándonos la Biblia como un batiburrillo de contradicciones. Las “sutilezas” de que se vanagloria Daneri, complaciendo a todo tipo de lectores, desde los más cultos a los simplemente pretenciosos, denotan su última ambición, conseguir la inmortalidad de los grandes poetas:

[...] “el [verso] tercero —¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma?— consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia”.

La gratificante referencia a su bilingüismo, a esa “chambre” francesa que ha de rimar con “hambre” es realmente grotesca, pero para Daneri es el colmo de la sofisticación:

“[...] Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite ¡sin

pedantismo! acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: la primera a la Odisea, la segunda a los Trabajos y días, la tercera a la bagatela inmortal que nos depararan los ocios de la pluma del saboyano... Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el scherzo. ¡Decididamente, tiene la palabra Goldoni!".

Cualquier lector atento podrá ver que en la descripción que el narrador hace de Daneri lo muestra como un mal poeta pretencioso y engreído, de escasas luces, y retratado malévolamente en su peor perfil, como un personaje ridículo, una suerte de payaso.

Durante la lectura de "El Aleph" nos sentimos como en una obra de teatro cómico en la que, de tanto en cuanto, un personaje gasta una broma —que el destinatario naturalmente no percibe— y a la vez hace un aparte al público en voz baja en busca de su complicidad, en este caso de su hilaridad. El aspecto humorístico de este relato es algo a lo que se refirió el propio Borges en una conversación con María Esther Vázquez[10] en 1973: "'El Aleph' es un cuento que me gusta [...], y lo escribía riéndome, porque me causaba mucha gracia".

A medida que la historia se desarrolla, aparecen complicaciones en forma de renovación urbana para el desarrollo del ingente trabajo de Daneri. De pronto, el edificio donde vivía Beatriz Viterbo y donde vive y escribe Daneri va a ser demolido. Descubrimos entonces, cuando telefonea al narrador, que la historia verdadera de toda la redondez del planeta no es sino la descripción de un viaje "alrededor de su habitación", en realidad el sótano, donde ve todo el universo a través de un Aleph. Cuando Borges llega a la casa, Carlos Argentino le informa en afectado lenguaje forense de cómo verlo, de manera harto incómoda, acostado en el suelo del sótano oscuro:

Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el decimonono escalón...".

La revelación de este descubrimiento maravilloso, un punto mágico donde está

concentrado todo el universo, donde de pronto el individuo puede sentirse un Dios de mirada omnisciente contemplando todo lo que existe sobre la faz de la tierra, contrasta con la absurda postura que hay que adoptar para poder verlo: en la más absoluta oscuridad, completamente inmóvil y acostado en el suelo sobre las frías baldosas de un sótano de enorme profundidad, ya que la escalera de acceso tiene al menos más de 19 peldaños (3,5 m), con la mirada fija en el decimonono, y además teniendo cuidado con los roedores.

Mi insistencia en los detalles de esta parte del cuento —transcripción del relato borgiano— no es gratuita. La prolija descripción de dónde y cómo puede verse el Aleph, y lo absurdo que parece cuando imaginamos la incómoda postura, tiene como objetivo preparar al lector para la siguiente revelación. De pronto Borges pasa de lo cómico a lo cósmico. El narrador, obedeciendo las instrucciones de Daneri, a pesar de no concederle ningún crédito, tumbado en el suelo, tiene de pronto la visión del Aleph:

Entonces vi el Aleph..., vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres)..., vi mi dormitorio sin nadie..., vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales..., vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi...

Y así sigue, en una larga enumeración caótica, la descripción de lo que vio, que consigue lo que no había logrado el poema de Daneri, transmitirnos la sensación de lo global y de lo particular, de lo inmensamente extenso, visto en sus mínimos detalles.

Pero Borges no deja que nos embarquemos por mucho tiempo en la ilusión y el lirismo de esta contemplación. De pronto, el relato vuelve a dar un brusco giro, esta vez de lo cósmico a lo cómico, mediante la revancha del narrador, que decide decirle a Carlos Argentino que no ha visto el Aleph:

“¿Lo viste todo bien, en colores?”.[11] En ese instante concebí mi venganza.

Benévolo, manifiestamente apiadado, nervioso, evasivo, agradecí a Carlos Argentino Daneri la hospitalidad de su sótano y lo insté a aprovechar la demolición de la casa para alejarse de la perniciosa metrópoli, que a nadie ¡créame, que a nadie! perdona. Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph; lo abracé, al despedirme, y le repetí que el campo y la serenidad son dos grandes médicos.

Con devastadora crueldad, el narrador se despide de Daneri como quien se despide de un loco, siguiéndole la corriente pero sin darle crédito, recomendándole olvidar el Aleph y por lo tanto la tarea de versificar la redondez del planeta, la ingente tarea a la que había dedicado su vida, anulándole pues como poeta.

Leyendo y releyendo la historia de “El Aleph” percibimos más rasgos de humor. Por ejemplo, la caracterización instantánea de Daneri gracias al sobrenombre que utiliza la sirvienta para llamarle: “el niño”, cuando sabemos que es un cincuentón de pelo entrecano, lo cual le convierte en un viejo-adolescente, en una persona inmadura que necesita de cuidados y mimos. Pero incluso en la impresionante descripción del Aleph, junto a la inmensidad del universo, podemos ver las “cartas obscenas” que Beatriz escribió a Daneri o fragmentos que parecen entresacados de un filme de guerra, con soldados que tras una batalla están escribiendo postales a casa, como si estuvieran haciendo turismo,[12] y algo mucho más sorprendente e inquietante. De pronto en “El Aleph” se ve no solo lo que puede verse sino lo que requeriría una mirada con el poder de los rayos x. El narrador ve el cadáver de Beatriz y los gusanos que lo corroen, ve su propia habitación (“vacía” por cierto) y se ve a sí mismo por fuera y por dentro y además nos ve a nosotros también, los lectores: “Vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara...”. Esta afirmación nos arrebata nuestro papel de simples lectores, para incluirnos en la ficción como protagonistas, como parte del relato. Nos preguntamos: ¿qué veía Borges? ¿Un palimpsesto de lectores o bien la cara de un solo lector, el “tú” al que hace referencia?

Borges tiene además una afición especial por añadir posdatas al final de sus relatos. Esto le permite cambiar de voz y de perspectiva sobre los asuntos narrados, en una especie de vuelta de tuerca que desplaza la ficción a lugares más insólitos. Solamente después de leída la posdata, tenemos las coordenadas para entender la estructura narrativa y las sutilezas del humor borgiano. En la

posdata de “El Aleph” se nos informa que seis meses después de la demolición de la casa de Daneri fue publicada su obra maestra por la editorial Procusto[13] que, haciendo honor a su nombre, realiza una procustiana poda, al publicar la inmensa obra de Daneri, 15.000 versos, truncados para caber en un libro de bolsillo, extractando solo las “secciones argentinas”.

Todavía hay más en este relato: una autoparodia tan sutil que es como una broma privada. Borges describe a Daneri como un oscuro empleado de una “ilegible” rama del sistema de bibliotecas públicas de Buenos Aires. La hipálage nos informa de lo poco visitadas (leídas) que son estas bibliotecas. Además, Daneri escribe su enorme poema en el papel membreteado de la biblioteca, como tantos otros escritores pobres —cuando el papel era caro— y como hacía por entonces el propio Borges. El manuscrito de “El Aleph” fue comprado por la Biblioteca Nacional de España y expuesto hoja a hoja como la pieza más interesante de una exposición monográfica sobre Borges organizada por la biblioteca en 1986. Varias hojas del manuscrito eran del papel membreteado de la oscura biblioteca donde Borges trabajaba como catalogador, ¡a semejanza de Daneri! Y, al referir el currículum del torpe poeta, le atribuye un trabajo titulado Los naipes del tahúr, el mismo título de un poemario que Borges mismo anunció en su juventud y que jamás fue publicado. Además, la historia intercalada del libro de Daneri, que recibió el Segundo Premio Nacional de Literatura en 1942, es la del mismo Borges, cuyo primer libro de cuentos (El jardín de senderos que se bifurcan) -quedó en segundo lugar para el mismo premio, circunstancia que provocó un airado “Desagravio a Borges” en las páginas de Sur (julio, 1942), con artículos de una veintena de admiradores (Anderson Imbert, Mallea, Sábato...), todos indignados por la falta de visión del jurado que no concedió a Borges el primer premio.

Así que “El Aleph” es muchas cosas a la vez: crítica de la pequeña burguesía argentina de los años 40 (del “quiero y no puedo”); crítica de la escritura de creación como un bien al alcance de cualquiera (basta disponer de un aleph en el sótano); remedo de autobiografía en clave humorística. Pero el relato no es solamente esto. La insaciable curiosidad de Borges por todo lo nuevo lo lleva además a introducir en el proceso una convincente representación literaria de un concepto moderno, el álef, que en el cálculo infinitesimal está representado por la primera letra del alfabeto hebreo (א) y que denomina los números transfinitos, término ya empleado por él en un artículo sobre Gómez de la Serna en Inquisiciones (1925), donde elogia la ilimitada inteligencia de su amigo, asignándole “el signo álef que en la matemática nueva es el señalador del

infinito guarismo que abarca los demás". Los ilustradores de las portadas de El Aleph, desde sus primeras ediciones argentinas, como la de Attilio Rossi (1949) y la de Graví (1952), hasta la española diseñada por Daniel Gil (1971) para Alianza, hacen una interpretación visual de este término matemático. Solamente los académicos y críticos de Borges poco dotados para las ciencias insisten en la relación del cuento con la Kabbalah y con lo hebreo. Lo que fue una decisión de los nuevos matemáticos de comenzar a incorporar como guarismos letras del alfabeto hebreo, ya que el griego había sido agotado, se ha convertido, a lo largo de páginas y páginas de estudios eruditos en torno a "El Aleph" de Borges, en una confirmación de su filojudaísmo. Así podemos entender la actitud de Borges en las entrevistas, entre airada y a la vez benevolente, hacia esos críticos que inventan lo que no está en los textos.

Aunque los estudios formales de Borges no iban más allá del álgebra y la geometría plana, esto no le impidió explorar las ramificaciones de las más avanzadas ideas de su tiempo, divirtiéndose con extrapolaciones de las demostraciones matemáticas por el procedimiento de reducción al absurdo. El origen de su concepto del álef, "Mengenlehre", o teoría de conjuntos, desarrollada por Georg Cantor (1845-1918), fue un libro de divulgación de Bertrand Russell (Introduction to Mathematical Philosophy, 1919), obra que cita Borges cuando hace referencia a Cantor en "La doctrina de los ciclos", un ensayo medio en broma, medio en serio, cuyo fin primordial es ridiculizar a Nietzsche, el "filólogo Nietzsche", tachando "su idea" poco menos que de plagio cíclico: "esa doctrina que su más reciente inventor llama el Eterno Retorno".

Con verdadera saña arremete Borges contra Nietzsche, recordándonos el origen pitagórico de esta noción y presentando a un personaje tan embebido en su rol de mesías ("el estilo profético no permite el empleo de las comillas ni de la erudita alegación de libros y autores"), que incluso tiene que contarnos cuándo y cómo se le produjo esta revelación:

el preciso lugar en que la idea de un eterno retorno lo visitó: un sendero en los

bosques de Silvaplana, cerca de un vasto bloque piramidal, un mediodía de agosto de 1881, a seis mil pies del hombre y del tiempo.

Lo que empieza siendo una caricatura de la teoría del Eterno Retorno —que Borges califica de “doctrina”— acaba siendo una demostración de la imposibilidad de tal retorno, o de su “mera posibilidad, computable en cero”.

Borges incluyó este ensayo en Historia de la eternidad (1936), título que en sí mismo parece contener un irónico aleph. A la “historia” de la “eternidad” (concepto difícilmente abarcable) dedicará Borges atención más adelante, en otro ensayo de 1947, “Nueva refutación del tiempo” (incluida en Otras inquisiciones, 1952), título que alude al leitmotiv de su escritura: utilizar las ideas filosóficas o matemáticas y manipularlas con fines literarios. Ambos relatos, o ensayos, son puros oximorones. Uno postula una secuencia cerrada con repetición infinita de una cadena limitada con principio y fin, pero circular (“historia de la eternidad”). El otro postula el orden cronológico de una línea temporal, para finalmente refutar su existencia (“nueva refutación del tiempo”). Los críticos que han tomado en serio estos textos para extraer una teoría filosófica borgiana han quedado frustrados por las contradicciones que Borges plantea. Basta recordar lo que el propio Borges dice sobre su consideración de la filosofía como un género de ficción. No es pues extraño que Borges tome conceptos matemáticos o filosóficos y los utilice sin el propósito de hacer filosofía o matemáticas, sino con el único propósito de explorar —de explotar— sus posibilidades literarias, como fuente de inspiración de sus ficciones.

La idea matemática de un punto que contiene un número infinito de puntos atrajo a Borges desde sus comienzos literarios. En un poema contenido en Fervor de Buenos Aires (1923), “Guitarra”, hay una descripción de la visión de la Pampa desde un patio interior de la gran ciudad. El procedimiento narrativo es el mismo que en “El Aleph”, la enumeración caótica utilizando el mismo tipo de repetición anafórica (“vi” esto, “vi” aquello), que produce la sensación de abarcar la totalidad de esa llanura aparentemente ilimitada que es la pampa argentina:

He mirado la Pampa

de un patiecito de la calle Sarandí en Buenos Aires.

Cuando entré no la vi.

Estaba acurrucada

en lo profundo de una brusca guitarra.

Solo se desmelenó

al entreverar la diestra las cuerdas.

No sé lo que azuzaban;

a lo mejor fue un triste del Norte

pero yo vi la Pampa.

Vi muchas brazadas del cielo

sobre un manojito de pasto.

Vi una loma que arrinconan

quietas distancias

mientras leguas y leguas

caen desde lo alto.

Vi el campo donde cabe

Dios sin haber de inclinarse,

vi el único lugar de la tierra

donde puede caminar Dios a sus anchas.

Vi la pampa cansada

que antes horrorizaron los malones

y hoy apaciguan en quietud maciza las parvas.

De un tirón vi todo eso

mientras se desesperaban las cuerdas

en un compás tan zarandeado como este.

El poema, que comienza como una representación lírica de la idea de un punto singular en el espacio y en el tiempo que contiene todos los demás, es también deliberadamente literario. El principio nos recuerda el famoso poema romántico de Bécquer (Rima VII: “Del salón en el ángulo oscuro, / [...] / veíase el arpa”). En el poema de Borges no es un arpa sino una guitarra la que actúa como médium para hacer perceptible el aleph, la que despierta, en su rasgueo, todo un universo de visiones y no con una música inusual, desacostumbrada, sino con “un compás tan zarandeado como este”.

Por supuesto, cuando se conocen las claves de las referencias que Borges utiliza o de sus alusiones a otros poemas o a otros escritores, la lectura se torna más rica. Pero para disfrutar de un poema como “Guitarra” o de un relato como “El Aleph”, no es necesario ser un experto en teorías matemáticas, como la de los números transfinitos. Aunque Borges no sea un matemático, tiene una gran capacidad para el razonamiento abstracto, y utiliza con frecuencia el sistema de reducción al absurdo que llega a demostrar la verdad de un razonamiento probando precisamente lo absurdo de su contrario. John Allen Paulos, que sí es un matemático y además un perspicaz teórico del humor, autor de un libro sobre Mathematics and Humor (1980), explica que su interés en el tema surgió de la constatación de que sus colegas, los matemáticos, tenían un peculiar sentido del humor. En su libro explora las similitudes entre el pensamiento matemático y el humor como formas complementarias de la actividad intelectual. En cierto sentido, ambas actividades se justifican porque son gratificantes en sí mismas.

Este es también el principio del trabajo de escritura de Borges, y he escogido el relato de “El Aleph” para desarrollar este capítulo introductorio, como una forma de llamar la atención sobre el núcleo de este libro: la idea de que la obra de Borges está confeccionada con un gran sentido del humor, que se trasluce en los textos, a pesar de que el tema central sea absolutamente serio, y que esta actitud frente a los textos perdura muchos años después de haber sido escritos. Como

colofón, valga una anécdota colocada al final de la traducción al inglés de The Aleph and Other Stories (1970):

Una vez, en Madrid, un periodista me preguntó si Buenos Aires en realidad poseía un Aleph. Casi cedí a la tentación de decirle que sí, pero un amigo intervino y señaló que en el caso de existir semejante objeto, no solo sería la cosa más famosa del planeta, sino que modificaría nuestro concepto del tiempo, de la astronomía, de las matemáticas, y del espacio. "¡Ah!" dijo el periodista, "entonces usted lo ha inventado. Yo pensé que era verdad porque usted indicó el nombre de la calle".

No me atreví a decirle que ponerles nombres a las calles no es ninguna hazaña.

Lo cual no es sino una broma más. Es evidente que nadie iría a buscar la calle Morgue en el París de Poe.

Hemos visto con cierto detalle el humor que encierran relatos como "El Aleph" o "La biblioteca de Babel" que anteriormente solo habían sido analizados considerando sus facetas más serias. Cabe constatar que no son los únicos, y el humor recorre la obra de Borges desde su más temprana poesía. Por ejemplo en el más antologado de sus poemas, "Fundación mitológica de Buenos Aires", primero publicado en Nosotros (mayo 1926) y después incluido en Cuaderno San Martín (1929), hay un detalle que puede pasar inadvertido en la primera lectura si no se está familiarizado con la historia de Buenos Aires, pero que cobra un verdadero matiz cómico cuando se descubre.

El poema evoca la llegada de los primeros europeos al Río de la Plata. Las primeras estrofas apelan al sentido patriótico, trasladando a sus lectores argentinos al momento mítico en que, allá por el siglo xvi, un navegante español, Juan Díaz, en nombre de la corona española, arribó por primera vez a la tierra pantanosa sobre la que se edificaría Buenos Aires:

¿Y fue por este río de sueñera y de barro

Que las proas vinieron a fundarme la patria?

Irían a los tumbos los barquitos pintados

Entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa supondremos que el río

Era azulejo entonces como oriundo del cielo

Con su estrellita roja para marcar el sitio

En que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Una ingeniosa frase de remate que encierra un chiste. Mi edición de la Encylopedia Britannica (1991) registra a Juan Díaz con las fechas 1470-1516, nacido en Sevilla y muerto en el Río de la Plata, explicando que fue "capitán de la armada española y uno de los primeros exploradores que penetró por el estuario del Río de la Plata [...]. Ascendiendo por el río, desembarcó con parte de su tripulación en la costa oriental [lo que hoy es el Uruguay] y fue atacado por los indios charrúa. De este desembarco solo hubo un superviviente, Francisco del Puerto. El resto fueron matados y comidos por los indios a la vista de la tripulación que permanecía en el barco". Es en este contexto donde podemos entender la referencia lacónica a la "estrellita roja", la mancha de sangre que marcaba el lugar preciso donde "ayunó Juan Díaz y los indios comieron". Lo que desencadena el efecto cómico es el factor sorpresa, la forma en que Borges nos va dando la información. Puesto que los lectores argentinos sabrán quién es Juan Díaz, su nombre es pospuesto ("ayunó Juan Díaz") y el pronombre elidido: "y los indios (lo) comieron". El sujeto del primer verbo deviene objeto directo del segundo y es literalmente y sintácticamente consumido (comido).

Para los contemporáneos de Borges, adoctrinados por el tratado fundacional de Sarmiento (Civilización y barbarie, 1845), los indios eran la escoria de la Argentina, la personificación de lo bárbaro. En la primera versión del poema, publicado en Nosotros en mayo de 1926, hay una variante, una referencia a "quillango", una palabra quechua que significa manta o sarape, una suerte de

patchwork realizada cosiendo trocitos de piel de llama. Borges utilizó esta palabra en el primer verso del poema para describir los meandros del curso del Río de la Plata, en uno de cuyos bancos de lodo se asentó Buenos Aires: "¿Y fue por este río con traza de quillango...?". Esta referencia a los indios en el primer verso diluye el impacto del lugar en que "ayunó Juan Díaz y los indios comieron", así que Borges eliminó "quillango" en las siguientes ediciones. También el título del poema fue aligerado, cambiando "mitológica" por "mítica".

En los años 20, como muchos otros intelectuales argentinos, Borges se entusiasmó con la política populista de Yrigoyen (1852-1933) y fue líder de un comité de apoyo a este presidente que fue elegido por dos períodos (1916-1922; 1928-1930) y que inició muchas reformas sociales en la Argentina. Por lo tanto, no es sorprendente que, a medida que discurre el poema de la fundación de Buenos Aires, esta costa de lodo vaya poblándose de compadres, de gringos (inmigrantes italianos), de tangos, de almacenes rosados, y finalmente de paredes y tapias donde ya aparecían los carteles de propaganda electoral: "El corralón seguro ya opinaba Yrigoyen".

Para un humorista, nada es sagrado. Y puesto que el humor es una forma de sorpresa, funciona mejor en un contexto serio. Así Borges ha camuflado muchas de sus más divertidas historias bajo la forma de ensayos: como crónica de la realidad en "Tlön", como necrológica en "Pierre Menard" o como reseña de un libro inexistente, "El acercamiento a Almotásim". En casi todas las entrevistas, Borges se divierte contando cómo uno de sus amigos tomó en serio la superchería de Almotásim y encargó a su librero en Londres un ejemplar de este libro teóricamente publicado en Bombay. Esto no es sorprendente, dado el contexto en que fue publicada inicialmente esta pseudorreseña, en forma de "Nota" en las últimas páginas de la también pretendidamente seria Historia de la eternidad (1936).

El texto de "El acercamiento a Almotásim" se lee como una reseña académica, y contiene todos sus ingredientes: los detalles de la versión original, sus fuentes y las variantes de las distintas publicaciones con respecto a la edición príncipe, o

sea cuanto constituye una reseña realizada por un erudito:

La editio princeps del Acercamiento a Almotásim apareció en Bombay, a fines de 1932. El papel era casi papel de diario; la cubierta anunciaba al comprador que se trataba de la primera novela policial escrita por un nativo de Bombay City. En pocos meses, el público agotó cuatro impresiones de mil ejemplares cada una. La Bombay Quarterly Review, la Bombay Gazette, la Calcutta Review, la Hindustan Review (de Alahabad) y el Calcutta Englishman, dispensaron su ditirambo...

No se puede decir que estos tirajes sean muy cuantiosos en la ciudad más populosa de la India, y este listado de críticas favorables aparecidas en revistas patrioteras —probablemente inexistentes— podrá hacer sospechar al lector perspicaz sobre la superchería que tiene entre manos. Pero hay que pensar que Historia de la eternidad se publica en 1936, y entonces pasa absolutamente inadvertido que “El acercamiento a Almotásim” es una reseña de un libro inventado por Borges.

En esta “reseña” Borges resume el argumento y comenta su desarrollo: un estudiante interviene en una pelea, “mata o piensa haber matado a un hindú”, huye a los arrabales, “atraviesa dos vías ferroviarias, o dos veces la misma vía”, escala el muro de una torre y cuando llega a la azotea, encuentra “un hombre escuálido, que está orinando vigorosamente en cuclillas, a la luz de la luna”. El lirismo de “a la luz de la luna” contrasta con la grosera acción que enmarca. Este hombre que está orinando le confiesa al estudiante que su profesión es robar los dientes de oro de los cadáveres que los parsis dejan en la torre: “dice otras cosas viles y menciona que hace catorce noches que no se purifica con bosta de búfalo”. O sea, ¡con excremento de búfalo! Afortunadamente ningún tipógrafo pudoroso ha intervenido suavizando el texto, al menos por el momento.

Por si faltara algo para develar la intención cómica de este abrupto injerto, unos párrafos después hay un disparate mayor. En el momento del clímax —en su nivel serio esta “reseña” desarrolla la idea de la identidad entre el buscador y aquello que busca, mientras en su nivel cómico significa que se encuentra aquello que se busca— el siguiente párrafo sugiere que cada uno de los testigos

ve solo lo que quiere ver:

En la versión de 1934 —la que tengo a la vista— la novela decae en alegoría: Almotásim es emblema de Dios y los puntuales itinerarios del héroe son de algún modo los progresos del alma en el ascenso místico. Hay pormenores afligentes: un judío negro de Kochín que habla de Almotásim, dice que su piel es oscura...

Así como para un "judío negro" todo es oscuro, un cristiano ve el símbolo de Cristo en todas partes:

... un cristiano lo describe sobre una torre con los brazos abiertos; un lama rojo lo recuerda sentado "como esa imagen de manteca de yak que yo modelé y adoré en el monasterio de Tashilhunpo".

¿Un ídolo de "manteca de yak", o sea de mantequilla de un bóvido del Tíbet? ¿Nos estará Borges tomando el pelo? Por supuesto que sí. Borges juega con el lector, insertando, a medida que avanza el relato, elementos progresivamente ridículos y disparatados en el contexto exótico del discurso, bombardeándonos con tal cantidad de sinsentidos que resulta casi imposible no captar la broma. Es lo que los expertos en humor denominan crear una suerte de laughing mood (receptividad para reírse). Como escribe Arthur Koestler —lo más aproximado a un gurú de la teoría del humor— en The Act of Creation (1964):

Los chistes no muy elaborados suscitan emociones primitivas con un mínimo de ingenuidad. Pero incluso en la burda risotada que provocan hay un elemento añadido de admiración por la gracia de la broma —y además una satisfacción personal por haberla captado. Podríamos denominar este elemento de admiración sumado a la satisfacción personal como gratificación intelectual.

Una “gratificación intelectual” que estimula una lectura más atenta y premia al lector sintonizándolo con el humor de Borges, con toda una constelación de bromas insertadas en el texto aquí y allá: el estudiante de derecho en Bombay se encuentra de pronto en medio de una pelea entre musulmanes e hindúes y huye cuando “atronadora, ecuestre, semidormida, la policía del Sirkar interviene con rebencazos imparciales”. Curiosa forma de describir lo que es una carga de policía, recién despertados (“semidormidos”), montados a caballo (“ecuestres”), y repartiendo golpes “imparciales”, o sea, sin mirar a quién los dan. Un retrato irónico pero fiel de las más famosas cargas de la policía. El estudiante huye y trepa por la escalera de una torre a la que le “faltan algunos tramos”. En “La biblioteca de Babel”, Borges vuelve a utilizar este tipo de escalera piranesiana por la que “casi” se despeñaron unos obcecados inquisidores: “una escalera sin peldaños que casi los mató”.

A lo largo de toda la obra de Borges, nos sentimos obligados a volver atrás, a releer estos pasajes inauditos para asegurarnos de que leímos bien; y es en la relectura donde se produce esa suerte de experiencia de la que hablan los teóricos del humor: una “gratificación intelectual”, una “súbita iluminación” que se convierte en una “sensación de superioridad”, la que proporciona pertenecer a ese grupo de lectores capaces de sintonizar con el texto y de jugar en el mismo terreno que el escritor.

Néstor Ibarra, el primer traductor de Borges al francés, fue el primero en aceptar el juego que Borges propone, probablemente porque la traducción de “El acercamiento a Almotásim” la realizó en colaboración con el autor para su publicación en Francia en 1939. Esta circunstancia les permitió añadir otro toque de humor a esta falsa reseña en la forma de una “Nota del traductor” que confiere —o pretende conferir— una mayor autenticidad a la reseña del libro, al referir su supuesta acogida en Francia:

En Francia, el libro parece haber pasado desapercibido. Sin embargo, Benjamín Fondane lo menciona en Europe, y lo define en estos términos: “Hay diversidad, virtuosismo, una disposición perfecta, un arte preciso e ingenioso que decepciona al mismo tiempo que sobrepasa nuestras expectativas, tiene el sentido innato de lo extraño, por todas partes se vislumbra el talento; en suma, en

algunos momentos tiene una fuerza que parece genial. En resumen, nada".

Esta reseña apócrifa es también un modelo de la técnica narrativa borgiana, una parodia de la retórica de la crítica literaria francesa, pomposa y excesiva, ascendente en epítetos cada vez más laudatorios, para de pronto, caer en picado en el resumen de lo anteriormente dicho, introducido por voire, el adverbio retórico tan usado en francés: "voire par moments une force qui ressemble à du génie. Bref, zéro". O sea, en resumen, nada.

Una vez leído y releído el texto de "El acercamiento a Almotásim", el lector se pregunta cuál es el objetivo final de Borges, adónde conduce esta parodia de la reseña de un libro. El objetivo es claro: ridiculizar el trabajo de los académicos, las reseñas de libros. Pero el procedimiento es alambicado, valga decir borgiano. A través de la exageración, de la reducción al absurdo, lo ridículo es más patente que si Borges hubiera planteado una crítica directa a la crítica literaria. Así, Borges utiliza el humor para hacer el texto más eficaz.

En unas entrevistas realizadas por Georges Charbonnier en 1967 para la radio y la televisión, publicadas como Entretiens avec Jorge Luis Borges —el mismo título y el mismo año de publicación que las de Milleret—, Borges nos advierte de la importancia de lo lúdico en su escritura:

Creo que en todos mis cuentos hay dos elementos. Son como juegos, un juego que no es arbitrario. En todo caso, no lo es para mí. Una necesidad, si la palabra no resulta demasiado fuerte, me impulsó a escribirlos.

Además, también me he divertido. La labor de escribir un cuento no ha sido solo fatigosa. También me ha divertido. Era un juego. Un poco como el caso del jugador de ajedrez... Hay personas que solo ven en mis cuentos una especie de juego árido. Pero, para mí, no se trata de un juego árido. Me he divertido cuando

los escribía. Estaba emocionado mientras los escribía; sentía a veces que bordeaba la pesadilla, pero no estaba molesto. Al contrario, ¡eso me divertía! Deslizaba bromas en el texto [“Je glissais des blagues dans le texte”].

En un cuento que es una especie de pesadilla, “La biblioteca de Babel”, creo que también hay bromas. Quizá sean bromas un poco secretas. Quizá se trata de bromas para mí y mis amigos.

En el capítulo anterior vimos algunas de las bromas “deslizadas” en “La biblioteca de Babel”, probablemente abonadas con algunas ideas provenientes del ensayo anterior sobre “La biblioteca total”, inspirado a su vez en los proyectos arquitectónicos utópicos de Walter Gropius o Le Corbusier en los años 30. Pero también en ese ensayo temprano Borges insertó algunas bromas. Jugando con la idea del azar en la creación propugnada por el dadá, con la famosa fórmula de Tristan Tzara para realizar un poema “totalmente original”, recortando palabras de un artículo de prensa y disponiéndolas al azar una tras otra sobre una mesa, Borges hace algo similar. En el primer manifiesto de Prisma (1922), propone la variante ultraísta de este juego de azar en “Naipes y filosofía”: un juego de cartas con palabras “imponentes y estupendas, palabras con entorchados” que se barajan y esto permite que vayan surgiendo nuevos e inesperados enfilamientos de imágenes.

En “La biblioteca total” (1939), antecedente de “La biblioteca de Babel” (1942), Borges nos remite a un diálogo de Cicerón, en De Natura Deorum, donde uno de sus interlocutores ridiculiza a quienes creen que el universo se formó por azar: “El que juzga posible esto también podrá creer que, si se arrojan a bulto innumerables letras del alfabeto, pueden resultar estampados los Anales de Ennio”. Borges da la vuelta a esta idea relacionándola con lo que denomina la “imagen tipográfica de Cicerón”, en una larga secuencia de pensadores que postularon que las letras del alfabeto, potencialmente, sí contienen todo lo escrito y por escribir. Atribuye a Aldous Huxley la imagen humorística de que, en tal caso, “media docena de monos, provistos de máquinas de escribir, producirán en unas cuantas eternidades todos los libros que contiene el British Museum”.

La idea, y sobre todo la imagen que sugiere —unos monos escribiendo a máquina— es hilarante en sí misma, con la simple yuxtaposición de “media

docena de monos” y “unas cuantas eternidades”, pero Borges añade un grado más: una nota a pie de página, que simplifica hasta el límite esta idea disparatada del azar y la escritura. La nota dice así: “Bastaría, en rigor, con un solo mono inmortal”. La concisión del aparte es lo que hace saltar lo cómico de la idea, su reducción al absurdo, ya que bastaría con un solo mono, siempre que fuera inmortal.

En “La biblioteca de Babel”, Borges retoma esta idea de la escritura azarosa y mecánica y la refleja en las dificultades que tienen los bibliotecarios para encontrar entre los múltiples libros resultados de las combinaciones posibles de las letras del alfabeto, alguna línea coherente, dada “la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros”. Lo que en un principio resulta una idea fascinante, una biblioteca con todos los libros posibles, se convierte en una auténtica pesadilla ya que “por una línea razonable o una recta noticia hay leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias”.

Las paradojas generadas por el pensamiento lógico son una constante fuente de inspiración para Borges, ya que contienen en sí mismas esas contradicciones que constituyen una de las bases del humor. Simplemente parafraseando estas paradojas en un lenguaje no científico y situándolas en el reino de lo cotidiano, Borges consigue convertirlas en algo cómico, o ridículo, como por ejemplo, localizando el Aleph en el peor sitio de una casa, debajo de un peldaño de la escalera que conduce al sótano. Las aporías de Zenón, que fueron desarrolladas por Kafka como verdaderas pesadillas en El castillo, en “La construcción de la muralla china”, en “El mensaje del emperador”, y en tantas otras historias, en la imposibilidad del protagonista de alcanzar su objetivo, han sido retomadas por Borges en clave de humor. La paradoja de Aquiles que nunca consigue alcanzar a la tortuga debido a la continua subdivisión del espacio que los separa, es el tema de “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” publicado originalmente como ensayo en La Prensa de Buenos Aires (1 de enero de 1929) y recogido en el volumen Discusión (1932). El joven Borges celebra este antiguo rompecabezas llamándolo “inmortal” y una “joya” que ha resistido veintitrés siglos de repetidas refutaciones, de las cuales comenta las más famosas, en sus

aspectos más cómicos. Resume así la pragmática tentativa de John Stuart Mill:

Basta fijar la velocidad de Aquiles a un segundo por metro, para establecer el tiempo que necesita.

10 + 1 + 1/10 + 1/100 + 1/1000 ... + 1/n ... + l/∞

El límite de la suma de esta infinita progresión geométrica es doce (más exactamente, once y un quinto; más exactamente, once con tres veinticincoavos), pero no es alcanzado nunca. Es decir, el trayecto del héroe será infinito y este correrá para siempre, pero su derrotero se extenuará antes de doce metros, y su eternidad no verá la terminación de doce segundos. Esa disolución metódica... no es realmente hostil al problema: es imaginárselo bien. No nos olvidemos tampoco de atestiguar que los corredores decrecen, no solo por la disminución visual de la perspectiva, sino por la disminución admirable a que los obliga la ocupación de sitios microscópicos.

Borges, simplemente extrapolando las implicaciones de la “refutación”, nos presenta un cuadro absolutamente visual, con Aquiles y la tortuga menguándose progresivamente de tamaño en cada paso hasta llegar a ser microscópicos.

Una década después, en Sur (diciembre de 1939), Borges retoma la misma paradoja en “Avatares de la tortuga”, un ensayo incluido en la segunda edición de Discusión (1957). Esta vez el camino es distinto: la escenificación de una carrera vertiginosa en donde “paradójicamente” no se avanza apenas nada. El procedimiento que Borges utiliza es la descripción de las acciones que tanto Aquiles como la tortuga realizan, uno tras otro, como lo haría un locutor de radio narrando frenéticamente el recorrido del último tramo de la carrera:

Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da una ventaja de diez metros. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro, la tortuga un milímetro; Aquiles Piesligeros el milímetro, la tortuga un décimo de milímetro...

Aquiles, a pesar de su ligereza, es incapaz de alcanzar a la tortuga. Borges añade el epíteto, el conocido seudónimo “Piesligeros” justamente cuando la distancia que recorre el héroe de Homero es un milímetro. Por este procedimiento, bien empequeñeciendo a los corredores progresivamente, bien haciéndoles dar pasos microscópicos, Borges consigue convertir al mítico Aquiles en una especie de enano risible.

La comedia, ya se nos ha dicho repetidamente desde Aristóteles hasta Bergson y otros, ridiculiza su sujeto, dando a Borges ocasión a su vez para ridiculizar la tosca refutación de la aporía que hace Bergson, donde sustituye a Aquiles por una segunda tortuga que “corre” mientras va montado encima de la primera. Borges califica esta ocurrencia de mera maniobra retórica “para distraer al lector”.

Tras despachar con tanta ligereza la segunda paradoja de Zenón, Borges la emprende con la tercera, la del móvil y la flecha que supuestamente demuestra que el movimiento es imposible. La idea es que si en cada momento la flecha ocupa un lugar exactamente igual a su dimensión, en cada momento que la consideremos, en realidad, se encuentra en reposo. Este “problema” lo inserta Borges en el poema “Cosas” incluido en El oro de los tigres (1972), un texto que desarrolla una suerte de enumeración caótica como en “El Aleph”, cosas que nadie ve, “salvo el dios de Berkeley”.[14]

Este poema que Borges escribió ya en sus años maduros es intensamente lírico, una larga serie de imágenes concatenadas en libre asociación, con alusiones repletas de humor. La secuencia deliberadamente cómica que me interesa comentar empieza en el verso veinticinco con una referencia a los fragmentos supervivientes de la epopeya de Finsburh (cuyo principio y final se han perdido), término que evoca la desaparecida sociedad de los Arqueros de Finsbury. La idea de arqueros viene a ser el detonante que activa la asociación con la paradoja de Zenón del móvil y la flecha, que a su vez conduce a otra de sus paradojas, la de la tortuga.

Este enfilamiento de imágenes obtenidas por libre asociación de ideas, contiene de tanto en cuanto un cúmulo de absurdos que quizá individualmente tengan sentido, como la “tortuga” en el “aljibe”, que en Buenos Aires, en la lejana juventud de Borges, se creía que certificaba la pureza del agua. Esta tortuga

indirectamente remite a la paradoja de Zenón, en esta caótica secuencia de “cosas” que son, que existen, y de otras cosas que no existen o que no pueden ser. El punto de inflexión que traza la línea entre lo serio y lo cómico se encuentra justamente ahí, en “lo que no puede ser”:

El sueño que he tenido antes del alba

Y que olvidé cuando clareaba el día.

El principio y el fin de la epopeya

De Finsburh, hoy unos contados versos

De hierro, no gastado por los siglos.

La letra inversa en el papel secante.

La tortuga en el fondo del aljibe.

Lo que no puede ser. El otro cuerno

Del unicornio.

¡Imaginemos por un instante esta contradicción: un unicornio con dos cuernos! Pero como no hay dos sin tres, de ahí pasa Borges a un imposible “disco triangular” y luego al misterio de la Santísima Trinidad:

El Ser que es Tres y es Uno.

El disco triangular. El inasible

Instante en que la flecha del eleata,

Inmóvil en el aire, da en el blanco.

La secuencia de disparates finaliza con la paradoja de Zenón: la flecha, “inmóvil en el aire”, de pronto, sorpresivamente, “da en el blanco”.

Esto constituye una variante del chiste con que Borges cierra el relato “La muerte y la brújula”, que es una parodia de una historia detectivesca en la línea de Auguste Dupin, el sabueso sabelotodo, siempre con la pipa en la mano, creado por Edgar Allan Poe. Esta historia, que termina con una bala dando en el blanco, fue escrita en 1942 y englobada en Ficciones (1944). En el relato, el protagonista es Lönnrot, un sediciente detective que se cree un supersabueso, quien va analizando una serie de asesinatos ocurridos en distintos puntos de la ciudad y esparcidos a lo largo de periodos exactos de un mes. Toda clase de pistas le llegan a Lönnrot para encaminarle a resolver el problema. Entre ellas, un paquete remitido por un tal “Baruj Spinoza”, que le advierte de un cuarto asesinato y que contiene un plano de la ciudad donde están marcados en rojo los lugares de los tres crímenes formando un triángulo equilátero. El envío le permite a Lönnrot, a pesar de la lentitud de su pensamiento, situar el lugar del cuarto por el procedimiento more geometrico,[15] completando el triángulo - equilátero con otro punto que definiría un rombo en el cual se produciría el cuarto asesinato. Cuando finalmente llega al lugar situado en las afueras de la ciudad, lentamente concluye que la cuarta víctima no es sino él mismo, que asiste puntual a la cita de su propia ejecución. Zenón es de nuevo invocado mientras el “astuto” Erik Lönnrot —¿una parodia de Erik el Rojo, el torpe Erik, el apodado “hacha sangrienta”, el último de los reyes nórdicos?— se enfrenta con su eterno enemigo Red Scharlach, un estrafalario gánster judío vestido de rojo escarlata, una especie de contraparte del mismo Lönnrot (Lönn, el Rojo), aunque en versión más ingeniosa. En la última conversación que mantienen ambos, Lönnrot le dice a Scharlach con característica petulancia:

“En su laberinto sobran tres líneas”, dijo por fin. “Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective”.

Obvia referencia a la primera paradoja de Zenón, que sirve a Borges para fabular

el final de la historia:

“Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a ocho kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme...”.

Que remata con una refutación de la paradoja, puesto que Scharlach dispara y mata a Lönnrot:

“Para la otra vez que lo mate”, replicó Scharlach, “le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante”. Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego.

¿Alcanzará el proyectil su objetivo, como en el poema “Cosas”? (“Lo que no puede ser... / el inasible / instante en que la flecha del eleata / [...] da en el blanco”). ¿O permanecerá, como la flecha de Zenón, “inmóvil en el aire”?

Revisando el texto, vemos que el “avispado” Lönnrot es el que le propone a Scharlach una situación que es la representación de la paradoja de Zenón. Lönnrot, fiel a Zenón, evidentemente debe pensar que en la subdivisión infinita del espacio, Scharlach nunca podrá alcanzarlo, lo cual se demuestra como falso cuando Scharlach da un paso atrás y en esa “línea recta”, dispara, y naturalmente, da en el blanco, demostrando la falacia de la aporía.

Este relato es una de las más elaboradas incursiones de Borges en el humor de lo absurdo, una parodia de las convenciones de la lógica implacable que apoya el género de las historias detectivescas desde Poe, y que finalmente se transforma en comedia. Lönnrot, a pesar de sus pretensiones de agudo detective, no descubre absolutamente nada por sí mismo. Todo le es servido en bandeja por Scharlach, que es quien le conduce de un punto a otro hasta el lugar donde tiene

previsto matarlo. Los tres crímenes anteriores no son sino parte de la trampa que conduce al verdadero objetivo, el asesinato de Lönnrot. La historia está mechada de efectos irónicos, unos más sutiles, otros más burdos. En un nivel se encuentran los juegos verbales directos generados en las conversaciones entre los caracteres; en otro nivel más visual podríamos situar los propios escenarios de la acción que, por su extravagancia, aportan las claves de muchas situaciones absurdas. Por ejemplo, el confuso proceso de razonamiento de Lönnrot le impide ver lo obvio. Así, cuando llega al lugar donde va a producirse el siguiente asesinato, la quinta de Triste-le-Roy, se encuentra con que una "herrumbrada verja" la rodea. Después de dar toda la vuelta a la propiedad buscando una entrada menos obvia, algo frustrado, y de forma casi mecánica, toca la puerta: "el chirrido del hierro lo sorprendió; con una pasividad laboriosa, el portón entero cedió". Este es un truco visual que hemos visto repetido en muchísimas comedias teatrales y que desencadena la risa de los espectadores.

En el nivel estrictamente verbal, una gran parte de los parlamentos están organizados como réplica humorística. Por ejemplo, ya al principio, lo que da origen al relato es el asesinato de un rabino que se encuentra en la ciudad para asistir a un Congreso Talmúdico Internacional. Puesto que el lugar del crimen es la habitación de hotel del rabino, justo frente a donde se encuentra alojado el Tetrarca de Galilea, famoso por su colección de joyas, el comisario de policía deduce (correctamente) que el autor del crimen se equivocó de habitación. No así el detective de afición, Lönnrot, que en su empeño por no ver lo obvio y buscando siempre el razonamiento más alambicado prefiere lo que él llama una explicación "rabínica": "He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón". Esto sirve como marco para lo que Freud llama un "chiste judío" de preguntas y réplicas rápidas y agudas, del tipo analizado ad infinitum en su libro El chiste y su relación con el subconsciente (1905). Para Freud, "la réplica aguda consiste en un intercambio en que la defensa hace frente a la agresión, estableciendo una unidad inesperada entre el ataque y el contraataque". En la conversación que transcribo a continuación hay tres interlocutores: 1) el experimentado inspector de policía, Treviranus, que declara: "Soy un pobre cristiano..., no tengo tiempo que perder en supersticiones judías" —a lo que el metódico Lönnrot, 2) convertido bruscamente en un "bibliófilo o hebraísta", responde: "Quizá este crimen pertenece a la historia de las supersticiones judías"— y cierra la conversación, 3) un periodista judío del Yidische Zeitung, "miope, ateo y muy tímido", diciendo: "Como el cristianismo". ¡Denominar el cristianismo una "superstición judía" es otra ironía borgiana! Pues, para los judíos, el mesías no

ha llegado todavía, y los cristianos se precipitaron identificándolo con Jesús. Una ironía que tiene su contraparte en la Biblia, cuando Poncio Pilatos decide poner en la cruz el inri, “Jesús Nazareno, rey de los judíos”, y los judíos protestan y le corrigen: “No escriba rey de los judíos; escriba que dice ser rey de los judíos” (Juan xix: 21).

Y todavía encontramos en el texto otra ironía de Borges, del tipo que André Breton recoge en su Anthologie de l’humour noir (1940). Para llamar la atención sobre el arraigado antisemitismo de las fraternidades cristianas, Borges reproduce un fragmento de lo que la prensa da como noticia después de los asesinatos:

Los diarios de la tarde no descuidaron esas desapariciones periódicas. La Cruz de la Espada las contrastó con la admirable disciplina y el orden del último Congreso Eremítico; Ernst Palast, en El Mártir, reprobó “las demoras intolerables de un pogrom clandestino y frugal, que ha necesitado tres meses para liquidar tres judíos”.

¿Qué es lo que nos comunican estas reseñas de la prensa? La del columnista de El Mártir —diario cuyo nombre parece remitirnos a la crucifixión de Jesucristo, hace dos mil años— que reprobaba las “demoras” de un “pogrom frugal” por haber tardado tres meses en liquidar a tan solo tres judíos. En el mismo espíritu podemos interpretar la reseña del columnista de La Cruz y la Espada —nombre que evoca las gloriosas cruzadas— quien compara el desorden creado por estos judíos con el orden en que se desarrolló el Congreso Eremítico. ¿Qué clase de congreso es este? ¡Un congreso multitudinario de aquellos cristianos, los ermitaños, que han optado por vivir en la soledad! La incongruencia es tan evidente que resulta imposible no caer en la cuenta de que Borges en realidad nos está sometiendo a un juego de humor negro. Pero también es una crítica a nuestra sociedad rencorosa. Diez años antes, en 1932 —justo antes de que Hitler tomara el poder—, Borges utilizó su prólogo al libro de poemas de Roberto Godel, Nacimiento del fuego, para injertar una crítica al antisemitismo de Góngora calificándolo como “un hombre de tan atrofiada imaginación que se burla una vez de un auto de fe provinciano, que se limitaba a un solo quemado vivo”.[16]

En otro de sus cuentos, admirado por la parodia que hace de la crítica literaria, “Pierre Menard, autor del Quijote”, Borges se divierte creando caracteres, personajes con un matiz cómico. Este texto, publicado en 1939 y luego incluido en Ficciones, utiliza una de las técnicas básicas de la comedia de carácter en la creación de estereotipos como el avaro, el glotón, el necio..., y exagerando sus peculiaridades —lo que en la época de Ben Jonson se llamaba “humours”, o humores. En esta moderna comedia de humores, disfrazada de necrología, Borges crea dos tipos: el crítico adulador, que reverencia a un solo autor; y el autor tan autosatisfecho que es plagiario de sí mismo. Este último, Pierre Menard, que reescribe las obras clásicas y que además practica una suerte de autofagia, plagiando su propia obra, realizando en definitiva lo que el posmodernismo prestigia como el arte de la reescritura. Pero en este caso, en la exageración que practica Borges para ridiculizar este tipo de actividad literaria, el artista, Pierre Menard, realiza esta reescritura sin tan siquiera cambiar una sola palabra, ni un signo de puntuación. Menard es, tal como lo presenta el autor de la necrología, un pretencioso artista de guante blanco, un calco de Paul Valéry. Su obra mayor consiste en haber escrito unos capítulos del Quijote palabra por palabra, en el castellano del siglo xvii, lo cual hay que considerar como una gran proeza para un escritor del siglo xx. Así visto, el esfuerzo realizado por Pierre Menard para escribir el Quijote es muy superior al realizado por Cervantes. ¡Cuesta muy poco escribir como Cervantes si eres Cervantes, lo verdaderamente difícil es escribir como Cervantes sin serlo y además en el siglo xx!

Esta historia —aunque en tono de parodia— anticipa lo que a partir de Wolfgang Iser se denomina “fenomenología de la lectura” y lo que al final del relato es señalado como “el arte de la lectura”. Sin embargo, ahora no me interesa el final del relato sino su comienzo, su arranque, lo que Donald Shaw, en un libro muy útil, llama “la estrategia narrativa (Borges’ Narrative Strategy, 1992). La historia finge ser —como tantos textos de Borges— un documento, en este caso una necrología del difunto Pierre Menard. El autor implícito no es Borges, sino un admirador a ultranza de Pierre Menard, un personaje afectado, un cursi y un católico ultramilitante. Desde el principio, Borges nos lo presenta como un histrión, denigrando a los que han desvirtuado el don de su admirado Pierre

Menard, calificándolos de protestantes, masones, calvinistas y judíos. El estilo además no es el de Borges, sino que más bien parecería el de Valéry, un lenguaje anticuado, simbolista, con “mármoles finales” y “cipreses infaustos”, una necrología enviada además desde Nîmes en Provenza, también la patria de Valéry, el llamado “poeta-filósofo de Sète” en los manuales de literatura francesa. Transcribo el principio, tal como aparece en la primera publicación en Sur, con los mismos énfasis del original de Borges:

La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia protestante no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores —si bien estos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos. Los amigos auténticos de Menard han visto con alarma este catálogo y aun con cierta tristeza. Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria... Decididamente, una breve rectificación es inevitable.

La ironía se genera a través del contraste entre cómo se presenta a sí mismo el autor de la necrología y cómo lo percibe en realidad el lector. Él se ve como un historiador imparcial y nosotros lo vemos como un adulador partidista.

El conjunto funciona gracias a la utilización de un narrador dramatizado cuya voz en el texto es radicalmente distinta de la voz de su autor real, de Borges. Lo realmente curioso es que Borges consiguió engañar con esta falsa necrología tanto al editor de la revista como a sus lectores, haciéndoles creer que se trataba de una necrología real y que por lo tanto Pierre Menard era también real, así como su obra literaria. Así se lo cuenta Borges, entre divertido y asombrado, a Antonio Carrizo, en una entrevista publicada en 1982 bajo el título Borges el memorioso:

Carrizo:

¿Pierre Menard, autor del Quijote?

Borges:

Bueno, esa broma fue tomada en serio por muchas personas. Recuerdo que Ernesto Palacio me dijo que él ya tenía noticias de Pierre Menard..., y claro, "sería un loco". "Desde luego", le dije yo. Yo no quise decir que era una broma... porque eso se publicó en Sur, y apareció como artículo. Y yo no dije que fuera un cuento. Apareció como un artículo. Con toda la seriedad y quizá con el tedio de un artículo, también. Pero mucha gente lo tomó en serio, porque no se pensaba en mí como en un cuentista, pero sí como en un autor de artículos. Y entonces eso fue tomado en serio.

Borges obviamente se extraña de que el sofisticado núcleo de lectores de Sur pudiera tomarlo en serio y que hubiera alguien como Ernesto Palacio que incluso conociera la obra —por supuesto inexistente— de Pierre Menard. De paso, en la entrevista, Borges aprovecha para criticar el provincianismo de esta "élite literaria" que no estaba dispuesta a desconocer nada que fuera importante en el mundo de la cultura.

Y otro aspecto a destacar es que Borges conserve esta anécdota como una broma privada, sin necesitar poner en ridículo a Palacio, director de la revista Sur, bastándole su propio regocijo personal, lo cual es una constante a lo largo de toda su obra, su capacidad para divertirse con la escritura sin hacer concesiones al lector, al editor o a sus contemporáneos —hasta cierto punto, como pronto veremos.

Prosigue el texto con argumentos de "autoridad" que prueban la importancia de Menard y que, tal como están descritos, parecen poco relevantes:

Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad. Espero, sin embargo, que no me prohibirán mencionar dos altos testimonios. La baronesa de Bacourt (en cuyos vendredis inolvidables tuve el honor de conocer al llorado poeta) ha tenido a bien aprobar las líneas que siguen. La condesa de Bagnoregio, uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco (y ahora de Pittsburgh, Pennsylvania, después de su reciente boda con el filántropo internacional Simón Kautzsch...

Borges juega con las palabras, transmitiéndonos la falacia de los aristocráticos apellidos, siendo uno de los cuales la baronesa de Bacourt, o sea de “bas court”, de los retretes públicos. El término técnico para este recurso viene de la retórica romana, y es agnominatio, una palabra que quizá hoy oscurezca más de lo que aclara, pero no su función que es muy evidente y que efectivamente sirve para rebajar lo que aparentemente se está ensalzando. A pesar de ello, muchos de los lectores de Sur en 1939 y también los de la primera edición de Ficciones (1944) —e incluso los actuales creen a pies juntillas en su seriedad. Por esto quizá, cuando revisa este relato para la segunda edición en 1956, Borges añade un dato al argumento de autoridad para hacerlo más grotesco, adornando a la condesa de Bagnoregio (“bagno regio” = baño real), “uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco”, ya afincado en Pittsburgh, después de su matrimonio de conveniencia con un nuevo rico americano, el “filántropo internacional”, Simón Kautzsch (otro agnominatio: “Kautzsch” = kauz/kautschuk = el búho del caucho), haciendo que el necrólogo alabe al magnate con el siguiente suspiro de exasperación: “tan calumniado, ¡ay! por las víctimas de sus desinteresadas maniobras”. Obviamente Borges añade esta referencia a Simón Caucho, para hacer más evidente que “Pierre Menard” es una ficción y que toda la necrología es pura invención, sin que muchos de sus lectores lo adviertan.

Antes, en 1942, cuando Borges revisó el texto para su publicación en El jardín de senderos que se bifurcan, hizo otro pequeño cambio, subrayando el cambio de voz narrativa hacia el final del relato. Borges abandona el tono afectado del narrador inicial para incluirse a sí mismo como narrador dramatizado, introduciendo consideraciones sobre la trascendencia de realizar este tipo de literatura de la reescritura, inventando “un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior”, que reescribiría no el Quijote de Cervantes, sino el del primer Menard —¡tarea harto más difícil todavía! Y culmina esta carrera de concatenaciones por reducción al absurdo proponiéndonos una lectura de la Odisea como si fuera posterior a la Eneida, o atribuyendo a Céline el piadoso manual de La imitación de Cristo. Y todavía hay algo más. Justo al final del relato, Borges añade en la versión de 1942 una nota a pie de página que describe las peculiaridades de los manuscritos de Menard y que dice textualmente:

Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares

símbolos tipográficos y su letra de insecto. En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de Nîmes.

De nuevo nos encontramos aquí frente a una broma muy privada. Hoy, muchos lectores han visto los manuscritos de Borges en las exposiciones que se han realizado sobre su obra y han podido fijarse en su letra microscópica y sus símbolos tipográficos en los márgenes y sus tachaduras. Pero, en 1942, tan solo unos pocos íntimos hubieran podido percibir la ironía de esta nota al pie, donde precisamente Borges describe la escritura de Menard como en realidad era la suya propia. Incluso la referencia a Nîmes alude a un poema de Borges de 1926, "Por los viales de Nîmes", contenido en Luna de enfrente, un libro que tuvo una tirada de 300 ejemplares. Borges a principios de los años 40 se sabía escritor de muy pocos lectores, pero confiaba en que esos pocos lectores fueran capaces de percibir el juego de espejos que se produce en el texto donde lo serio se transforma en frívolo y lo aparentemente frívolo finalmente resulta serio. Lo que en realidad encuentra son lectores como el director de Sur, Ernesto Palacio, que es incapaz de percibir su ironía y que incluso afirma conocer la obra de Pierre Menard.

Hasta aquí hemos visto que Borges toma formas canónicas de la escritura —la reseña bibliográfica, el cuento policial o la nota necrológica, transformándolas sutilmente en parodias de sí mismas. Y todo esto sin dejar de ser un escritor serio. Probablemente esto ha inducido a error a muchos de sus críticos, que no han sabido ponerse a la altura de Borges, que han sido demasiado lentos a la hora de entender lo que realmente escribió. Por ejemplo, el famoso narratólogo Gérard Genette, quien, en su ensayo sobre Borges incluido en el conocido Figures I (1969) ha sido impermeable a la ironía de la doble voz narrativa del texto de "Pierre Menard", considerándolas una sola voz, atribuyendo al autor de la ficción el remilgado estilo expresivo del supuesto redactor de la necrología, convirtiendo así a Borges en el fatuo admirador de Pierre Menard. Y todo esto a pesar de la importancia que el propio Genette otorga a lo que bautiza altérations,

o sea las inflexiones de la voz en Figures III (1972).

La desconfianza de Borges hacia la crítica académica queda patente en muchas entrevistas, como por ejemplo en la de Burgin:

Burgin:

La gente que ha escrito sobre usted, todos han dicho las mismas cosas.

Borges:

Sí, sí

,

y hacen todo demasiado reflexivo e intricado al mismo tiempo, ¿no cree?

Parte del interés que Borges suscita entre los lectores es esa sensación creciente de estar a punto de realizar un descubrimiento, y esto provoca una excitación en el lector. ¿Es esto la “gratificación intelectual”, o la “súbita iluminación” de la que habla Hobbes? Quizá. Una cosa es reír entre dientes ante los ídolos de “manteca de yak” o sonreír cuando imaginamos a los bibliotecarios defecando de pie, y otra muy distinta analizar cómo Borges dosifica lo serio, lo ridículo e incluso lo grotesco sin dejar de parecernos un escritor severo y profundo. Cómo Borges sitúa estos guiños al lector, cómo los coloca de manera estratégica, cómo en definitiva manipula al lector para dirigir nuestra lectura en un sentido - plenamente calculado constituye la esencia de su arte. Pero como los lectores no siempre estamos a su altura, en sucesivas ediciones introduce a veces cambios en algunas bromas, cambios muy sutiles que denotan su intención de resaltarlas.

Por ejemplo, el mecanismo que utiliza para alertar al lector sobre la realidad ficticia del relato es bastante evidente al principio y al final de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (Tlön, Uqbar, Tercer Mundo), un texto que fue primero incluido en 1940, en su Antología de la literatura fantástica y posteriormente englobado bajo el título de Ficciones en 1944. Pero inicialmente fue publicado en el número de mayo de 1940 de la revista Sur, la misma revista que publicó la falsa

necrología de Pierre Menard un año antes, y se lee como otro de sus muchos artículos, o sea como un ensayo. Sirve de arranque a esta historia la búsqueda de un volumen perdido de la Anglo-American Cyclopaedia, donde existe una entrada para “Uqbar”. Este texto es uno de los más profundos de Borges, un relato que genera año tras año más y más letra impresa, unas veces reveladora de los entresijos del texto y otras prescindible. Disfrazado de auténtico testimonio, de experiencia personal, situado en Argentina y repleto de pequeños datos que pretenden dar verosimilitud al relato, es cronológicamente el primero donde el propio Borges aparece como autor dramatizado.

El primer párrafo del relato consiste en un bloque larguísimo sin rupturas, que aspira a insertarnos en el laberinto del texto, sin que podamos detenernos en la lectura:

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama The Anglo-American Cyclopaedia (Nueva York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa, de la Encyclopaedia Britannica de 1902. El hecho se produjo...

Aportando datos concretos, aparentemente sin importancia sobre este fantástico descubrimiento en una edición pirata de la Britannica, Borges nos sitúa en el ámbito de la cotidianidad:

El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal...

Aquí Borges describe precisamente sus propias estrategias literarias, dejar entrar en su juego privado a unos pocos lectores escogidos. De paso esto sirve para

agradar a cualquier lector, puesto que todos nos sentimos muy perspicaces, formando parte de ese selecto grupo que descubrirá esa “realidad atroz o banal”. La cópula “o” que liga dos términos como si fueran sinónimos, cuando son opuestos, da las pistas al lector para no dejarse arrastrar demasiado en esa complacencia, y así prosigue este párrafo:

... la adivinación de una realidad atroz o banal. Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres. Le pregunté el origen de esa memorable sentencia[17] y me contestó que The Anglo-American Cyclopaedia la registraba, en su artículo sobre Uqbar.

Bioy recuerda haber visto este artículo sobre Uqbar que en vano busca en la edición de la enciclopedia que tienen en la finca. A continuación Borges cita una serie de testimonios personales y autorreflexivos que van dando noticia de este planeta, un planeta inventado por una sociedad secreta que ha ido dejando pequeñas semillas como pruebas de su existencia. A medida que aumentan los vestigios de ese planeta, así como sus peculiaridades, el planeta “inventado” va pareciéndose más y más a nuestro propio mundo. Pero justamente aquí, Borges da un nuevo giro a su narración, revelándole al lector —incluso al lector no tan perspicaz— que se trata de una ficción, de algo completamente inventado. El procedimiento es una posdata, una estrategia estándar de autentificación. Pero el uso singular que hace Borges de la posdata obliga al lector no solo a reflexionar sino a volver atrás, con la sensación de no haber leído bien. Veamos este singular procedimiento.

La historia que se publica en 1940 tiene una posdata de 1947 —¡un calculado anacronismo!— que Borges hace más evidente todavía en la propia redacción de la posdata que describe precisamente el número de la revista Sur que el lector tiene en sus manos mientras lee la posdata:

Posdata de 1947: Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el

número 68 de Sur —tapas verde jade, mayo de 1940— sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo. Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha. Me limitaré a recordarlas. En marzo de 1941...

La escritura para Borges no depende solamente de qué es lo que se dice, sino que es mucho más importante cómo se dice y, mucho más todavía, cómo se lee. Borges intentó controlar la lectura de esta historia hasta el final. Cuando el texto fue englobado en 1940 en su Antología de la literatura fantástica, hizo unos cambios en la posdata, refiriéndola precisamente al ejemplar que el lector tenía en ese momento en sus manos:

Posdata de 1947: Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la Antología de la literatura fantástica, 1940, sin otra escisión...

Sin embargo, el paso del tiempo destruyó el anacronismo y con él la broma que no pudo ser llevada más allá de 1947. Y en realidad no afecta al texto que el lector actual sepa o no que la posdata de 1947 existía ya en el texto publicado en 1940. La fuente real de humor en "Tlön, Uqbar" es "Orbis Tertius", el misterioso planeta, el "tercer mundo" que no es otro que la tierra que habitamos, un planeta de tercera categoría, en un sistema solar de los muchos existentes, inventado por un demiurgo de tercera categoría, ese planeta que nosotros habitamos como figuras ficticias provenientes de la imaginación del "Dios de Berkeley", destinadas a desvanecernos cuando el Dios deje de pensar en nosotros: "A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro".[18]

Mencioné anteriormente, a propósito de Pierre Menard, "el arte de la lectura", como un adelanto posestructuralista, una lección de lo que muchos años después se denominará "la fenomenología de la lectura". Aquí, en este último párrafo, Borges, ya con su propia voz, sin el tono adulador del autor de la necrología, reflexiona a propósito del alcance de su invención, ofreciéndonos otra clave de lo que será su propio procedimiento literario:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas.

Esta es precisamente la técnica que Borges utiliza, en las posdatas de “Tlön” o de “Pierre Menard” y en tantos otros textos. La idea es sorprender al lector, obligándole a reflexionar sobre lo que está leyendo, a desechar ideas preconcebidas o lugares comunes, a enriquecer la lectura con su propio aporte y con su inteligencia. Así es como Borges se divierte a través de la escritura.

III - De cómo Borges se divierte a costa de otros

Poner a alguien en ridículo puede no ser la forma más refinada del humor, pero ¡hay que ver cómo desencadena la risa!

Mae West

Allá por sus comienzos ultraístas, cuando Borges era un joven militante de la vanguardia, su forma preferida de humor fue la de ridiculizar, haciendo bromas con lo que los demás tomaban muy en serio, poniendo en cuestión los valores culturales más firmemente asumidos por la sociedad. Su banco de pruebas para cometer estas pequeñas diabluras fue la revista Proa (1922-1926), fundada por él junto con otros jóvenes poetas bonaerenses; una revista y casa editorial que a pesar de su aureola fue absolutamente "casera". Su dirección postal era el apartamento de la familia Borges en Buenos Aires, Quintana 222. Constaba de dos pliegos, tuvo tiradas cortísimas y prácticamente se repartía entre los amigos sin producir beneficio alguno.

El 2 de febrero de 1925, Borges escribe a su joven amigo de Madrid, Guillermo de Torre, compañero y militante en las tertulias ultraístas durante la estancia de Borges en España, una carta desde Buenos Aires en donde le comenta lo que pretende hacer en un número próximo de la revista: "para febrero publicaremos tal vez un Proa medio burlesco, coincidiendo con el Carnaval y con acopio de disparates, macedonería,[19] parodias, epitafios, versitos en criollo, caligramas, etc.".[20] El tono de la carta, amistoso y confabulador, pertenece todavía al período en que Guillermo de Torre y Borges eran amigos. Esta buena relación se truncará con la relación de parentesco, cuando en 1928, Guillermo se casa con Norah, la hermana de Borges. El proyecto de convertir el número de Proa correspondiente al Carnaval en una especie de panfleto dadá no se materializó en la fecha prevista, aunque los números posteriores de abril y mayo contienen poemas con títulos como "Yo amo tu bronce, fuente", o una reseña sobre el último libro de ensayos publicado por Ortega y Gasset, cuyo tono aparentemente laudatorio encubre una crítica mordaz.

La revista contenía también un surtido variado de noticias sobre la vida cultural de Buenos Aires, unas verdaderas y otras evidentemente inventadas, como la noticia sobre la fundación de la "sección" argentina de la Unión Latinoamericana, permitida contradicción; o la reseña de un concurso de pintura, cuyo jurado concedió el primer premio a una obra maestra denominada El jurado, y que el público asistente a la exposición no podía contemplar por encontrarse "resguardada en una sala secreta en la cual solo penetran aquellos que se pintan solos", o sea, en el despacho donde se reunía dicho jurado. Esta clase de noticias, de bromas, de disparates para desconcertar al lector, está muy en la línea de lo que en estos años está haciendo dadá en París y de lo que serán los happenings neoyorquinos de los años 60.

Este talante burlesco, irrespetuoso, irreverente es el mismo que anima la mayoría de los ensayos reunidos en Inquisiciones (1925), donde Borges no deja títere con cabeza de lo que es la Cultura, con mayúsculas, en España e Iberoamérica, desde el "pomposo" Miguel de Unamuno hasta los imitadores del refinado Rubén Darío, pasando por toda la literatura gauchesca, glorificación del gaucho realizado por los que nunca han visto el campo, contra la que arremete sin piedad. La idea era cuestionarlo todo, por el procedimiento de mostrar el lado ridículo —que casi siempre es posible encontrar— de la literatura seria, bienpensante, aceptada y venerada socialmente, exagerando lo pretencioso y altisonante. Una actitud ciertamente terrorista en la línea de la mejor vanguardia de los años 20.

Fue en la revista mural Prisma, con la que Borges y sus compañeros literalmente empapelaron los muros de Buenos Aires, donde se inicia el ataque y derribo del modernismo por la vía del uso y abuso de una serie de términos que se habían convertido en simples clichés: inefable, misterioso y azul. Este acoso a los términos se materializará definitivamente en el ensayo "Ejecución de tres palabras" contenido en el volumen de 1925 de Inquisiciones. Una verdadera labor de Santo Oficio es la que practica Borges, "quemando la palabra inefable" y añadiendo a las llamas el color simbólico de la poesía de la vanguardia de fin de siglo. Azul..., el famoso texto fundacional de Rubén Darío publicado en 1888

que llegó a ser el abecé de la nueva poesía con que se inicia el siglo xx —precursora de las vanguardias—, arde en la hoguera de este Borges, incendiario y militante vanguardista. Veamos cómo arremete contra la palabra:

Azul que apicarado de gandules, frondoso de abedules y a veces impedido de baúles, se arrellana por octosílabos y sonetos en los sitiales donde antaño pontificaron los rojos en su arrabal de abrojos, rastrojos y demás asperezas consabidas.

El procedimiento es la amalgama de palabras que riman o suenan como “azul”, pero que desatan asociaciones grotescas y que por lo tanto la ridiculizan. Evidentemente no es necesario un talento fuera de lo común para conseguir esta clase de sinsentidos; poner algo en ridículo, como decía Mae West, resulta relativamente fácil y garantiza la risa. Es el procedimiento que Borges utiliza en Inquisiciones y posiblemente su facilidad, su obviedad, es lo que hace que él mismo no conceda especial mérito a estos ejercicios retóricos.

Sin embargo son un verdadero alarde de las posibilidades de la utilización de la inteligencia de modo “inquisitorial” y de la capacidad de análisis de Borges cuando apenas contaba veinticinco años. Vamos a ver algunos de estos ejercicios destinados a hundir o al menos a ridiculizar a los grandes, como por ejemplo a Miguel de Unamuno, en 1925, un escritor absolutamente consagrado en España y en Hispanoamérica en esas fechas.

En la entrada que le dedica la última edición de la Enciclopedia Britannica (normalmente reticente en su tratamiento de lo hispánico), leemos bajo Unamuno que fue un anticipador del existencialismo, “un consumado dramaturgo”, que fue “sumamente influyente como ensayista y novelista” y un “magnífico ejemplo de la poesía moderna española”. En Inquisiciones, Borges le dedica un ensayo, “Acerca de Unamuno, poeta” que constituye una celebración

de sus torpezas como poeta. Borges le llama “don” Miguel de Unamuno, título aparentemente honorífico pero que lo sitúa en el nivel geriátrico de los que ya no cuentan —hay que pensar en la apología que hace la vanguardia de lo joven, de lo nuevo, frente a lo caduco, lo viejo— y dice que “practica” la literatura —había que entender “practicar” como antónimo de “crear”. Así que Borges viene a decir que este señor mayor se dedica a practicar la literatura, como quien practica el derecho o la medicina. El ensayo comenta su “nobilísima actuación de poeta” y lo califica como una figura “extra-ordinaria” por su doble condición de “poeta filosófico” en cuyos versos “no hay el más leve acariciamiento de ritmo”.

Pudiera parecer aquí que Borges estuviera valorando la ausencia de concesiones al ritmo en la poesía de Unamuno, pero el procedimiento es el que Max Eastman denomina “derailment”, esta suma de ambigüedades que pueden parecer positivas, sumadas y en el contexto general del texto pero que a la luz de los ejemplos concretos devienen una crítica demoledora. Así procede Borges, citando unos versos del Rosario de sonetos líricos —el ridículo título es de Unamuno, no había que inventarlo— como ejemplo de “eficacia visual” en los siguientes términos:

Y pues de imágenes hablamos, quiero asimismo señalar el asombroso candor que ha consentido en sus poemas frases —y no escasas— como esta:

Recogí este verano a troche y moche

frescas rosas en campos de esmeralda.

Vergüenza y lástima da esa metrificada endeblez, pero es un testimonio convincente de la ingenuidad del poeta y de cómo es un hombre bueno y no un asustador grandioso de incautos.

Conclusión devastadora que efectivamente merecen estos versos tan ramplones y

ripiosos del pobre “don Miguel”, de este “hombre bueno” cuya intención no es asustar a los incautos.

En 1930, unos años después de publicar Inquisiciones, Borges le da otro golpe de gracia a Unamuno en Evaristo Carriego, la biografía de un poeta amigo de la familia Borges que es también una celebración de los arrabales de Buenos Aires. En el capítulo dedicado a “La canción del barrio”, Borges encuentra la ocasión de ridiculizar a José María Salaverría (1873-1940), un desconocido escritor vasco, a pesar de ser autor de un centenar de ensayos filosóficos pomposamente titulados y de más de una docena de extensas y prolijas novelas. Utilizando la técnica de “o” para denigrar, el prolífico Salaverría es presentado como “periodista, o artefacto vascuence”. Pero el objetivo de este ataque no es Salaverría, sino otro escritor, también vasco, también prolífico y mucho más conocido, Miguel de Unamuno, a quien Borges denomina “otro Salaverría” —o sea, otro “artefacto vascuence”— en este caso, el autor de un ensayo sobre el Martín Fierro publicado en Revista Española en febrero de 1894, un ensayo que, en la malévola síntesis de Borges, peca por deambular sobre el “payador pampero”, que “en la infinita calma del desierto” entona acompañado de la guitarra “española”, las “monótonas décimas” de Martín Fierro. Solo cuando tiene todas las piezas sobre la mesa es cuando Borges coloca el remate devastador: “pero el escritor [Unamuno] es tan monótono, décimo, infinito, español, calmoso, desierto y acompañado, que no se fija que en el Martín Fierro no hay décimas”. Estas “décimas” ausentes son aprovechadas por Borges para diezmar la autoridad del venerable “don” Miguel.

Cuando la noticia de su muerte llega a Argentina, Borges es instado a escribir una necrología que irónicamente titula “Presencia de Miguel de Unamuno” y que comienza así: “Sospecho que la obra capital de cuantas escribió Unamuno es El sentimiento trágico de la vida; su tema es la inmortalidad personal”. Citar el título de este libro al anunciar la muerte de Unamuno parece más un epitafio en clave de humor negro para la inscripción de una lápida que el comienzo de una necrología.

Y es que como agudo satírico, Borges no tiene piedad con el objetivo de sus dardos verbales. Del mismo modo que hiciera Aristófanes en Las nubes satirizando a Sócrates, hace Borges con Unamuno. En ambos casos y a pesar de los siglos que los separan, la razón podía ser que ambos escritores estaban situados tan altos, tan arriba, que la tentación de hacerlos bajar de las alturas era muy fuerte. Y así como Aristófanes representa a Sócrates paseando sobre el

público en una grúa, para sugerir que está en las nubes, Borges, en el momento de la muerte de Unamuno, nos recuerda su singular búsqueda de la inmortalidad. Y no solo esto, sino que aprovecha para extraer con sus malévolas pinzas algunas auténticas "perlas" del Rosario de sonetos líricos, poemas con títulos tan inanes como "Hipocresía de la hormiga" o "A mi buitre". La necrología concluye con una mordaz mortaja dialéctica en un "rosario" de adjetivos de sentido contradictorio (laudatorios > vejatorios) que son un auténtico alarde de la habilidad de Borges y de su capacidad destructora:

Yo entiendo que Unamuno es el primer escritor de nuestro idioma. Su muerte corporal no es su muerte; su presencia —discutidora, gárrula, atormentada, a veces intolerable— está con nosotros.[21]

Esta habilidad de Borges para mezclar alabanzas y golpes ha conseguido engañar a muchos críticos españoles y extranjeros que, en conferencias, artículos e incluso libros, han destacado la admiración de Borges por Unamuno,[22] lo cual quizá no deje de ser cierto en el fondo, aunque los textos que hemos visto lo muestran con una crueldad probablemente digna de mejor causa. Pero, en estos años, Borges era un vanguardista militante y fundamentalmente irrespetuoso con los valores establecidos.

Otro de los gigantes contra el que dirigió Borges sus dardos fue Ortega y Gasset, cuya autoridad en los años 20 fue tan grande que él solo, y por medio de un breve libro, La deshumanización del arte (1925), consiguió frenar todo el movimiento de vanguardia en España. Su visión del arte moderno —deshumanizado— y su brillantemente equivocada defensa de lo humano (figurativo) frente a lo deshumanizado (abstracto) tuvo tal impacto entre los intelectuales y artistas de finales de los años 20, en la llamada Generación del 27, que un poeta de la talla de Gerardo Diego, que había participado de lleno en el experimentalismo vanguardista con libros como Imagen (1922) y Manual de

espumas (1924), da un giro total a su poesía hacia formas tradicionales e incluso titula su siguiente libro Poemas humanos (1925).

En El tamaño de mi esperanza (1926), Borges insiste en su crítica a Ortega, rebajando su proyecto filosófico neokantiano, considerándolo solamente como una mera "alemanización" del pensamiento español. En abril de 1925 aparece en Proa una reseña falsamente laudatoria de un libro de Ortega sobre Las Atlántidas, celebrándolo como una nueva muestra de este "genio privilegiado", concluyendo que en su caso:

No importa que el descubrimiento parezca secundario y el estudio baladí. Él sabe darles, con la gracia de su estilo, tan a menudo exquisito, una como suerte de universalidad.

La ausencia de aprecio por la obra de Ortega no puede interpretarse como circunscrito a la época juvenil y vanguardista. La idea de Borges de que la prosa de Ortega era brillante pero vacía se vislumbra hasta en los escritos de madurez como por ejemplo en El informe de Brodie (1970). En un texto incluido en este volumen, "El duelo", Borges presenta a una joven artista argentina que decide ser pintora y no escritora porque después de haber leído algunas páginas de Ortega había llegado a la conclusión de que "la lengua a la que estaba predestinada es menos apta para la expresión del pensamiento o de las pasiones que para la vanidad palabrera". Vanidad palabrera es pues la síntesis de la prosa de Ortega para un Borges que ya había cumplido los setenta años.

Pero lo que hace Borges con Unamuno y con Ortega es peccata minuta si lo comparamos con lo que hace con Góngora, el poeta español más celebrado del Barroco. En 1927, con ocasión del tercer centenario de su muerte, las revistas Litoral, Carmen y la dirigida por el propio Ortega, la Revista de Occidente, le dedican un homenaje. Como el tono general de los artículos sobre Góngora era

pura alabanza a bombo y platillo, Borges aprovecha para expresar su “adhesión” con un artículo plagado de sarcasmo titulado “Para el centenario de Góngora”, que incluyó en El idioma de los argentinos (1928) y que comienza así:

Yo siempre estaré listo a pensar en don Luis de Góngora cada cien años... [si] noventa y nueve años olvidadizos y uno de liviana atención es lo que por centenario se entiende.

Que no es sino una de cal y otra de arena: celebrar el centenario de Góngora, sí, y durante todo un año, siempre que podamos olvidarnos de él durante los noventa y nueve años restantes.

El año anterior, en 1926, Borges había dedicado un ensayo a uno de sus poemas: “Examen de un soneto de Góngora” (luego incluido en El tamaño de mi esperanza). Es curioso que Borges elija este poema para su escarnio, el soneto 58, el mismo que el poeta y filólogo Dámaso Alonso elige ensalzándolo como ejemplo de “correlación reiterativa” en sus Estudios y ensayos gongorinos (1955). El soneto comienza así:

Raya, dorado Sol, orna y colora

Del alto Monte la lozana Cumbre,

Sigue con agradable Mansedumbre

El rojo paso de la blanca Aurora.

Borges, en el principio de su “examen” pone en evidencia lo simplista de las repeticiones, tras embarcarse en unas fingidas alabanzas de su fama para luego entrar sin dilación en un verdadero ataque a la falta de novedad y de ingenio de su autor, e incluso al cúmulo de contrasentidos que contiene el poema. Veamos el texto de Borges:

¿Cómo suponer que en la España del mil seiscientos, traspasada de literatura ingeniosa, hubo novedad en llamarlo dorado al sol y alto al monte y lozana a la cumbre y blanca a la aurora? No hay ni precisión ni novelería en estos adjetivos obligatorios, pero tal vez hay algo mejor. Hay un enfatizar las cosas y recalcarlas, que es indicio de gozamiento. Decir alto monte es casi decir monte montuoso, puesto que la esencia del monte es la elevación. Luna lunera, dicen las chicas en la ronga catonga y es como si dijeran luna bien luna. “Sigue con agradable Mansedumbre / El rojo paso de la blanca Aurora” parece un contrasentido: es como si admiráramos la agradable mansedumbre del barco que la sigue a la proa y del perro que va detrás de un ladrido suyo.

El análisis de Borges no tiene desperdicio. Analizar un poema barroco desde una racionalidad de matemático que cuestiona cada uno de los versos tiene que ser mortal para Góngora por necesidad. Independientemente de que estemos o no de acuerdo con que el procedimiento preestructuralista que Borges utiliza sea el adecuado para analizar un poema barroco —o cualquier otro, ya que ninguno podría salir bien liberado— no podemos dejar de reconocer lo impecable del razonamiento y lo que significa como ejercicio de escarnio. El objetivo de Borges en definitiva al hacer esta crítica tan destructiva del soneto de Góngora es, en sus propias palabras, “mostrar, en la pobreza de uno de los mejores, la miseria de todos”.

Para los contemporáneos de Borges como Dámaso Alonso, el rol de Góngora fue justo el contrario. Dámaso realizó una edición copiosamente anotada de Las soledades para el centenario de 1927, con una explicación exhaustiva de todos y cada uno de los términos que aparecen en el extenso poema para ensalzar el genio creativo de Góngora y combatir con toda suerte de argumentos retóricos tanto a sus detractores reales como a los imaginarios. Borges aprovecha esta oportunidad para hacer algunas bromas al respecto en “La simulación de la imagen”, un ensayo incluido en El idioma de los argentinos (1928), en donde critica la desmedida defensa de Góngora que hace Dámaso Alonso. Pero además hay que pensar que se trata también de un cuestionamiento de las limitaciones de la entonces reinante “estética de la experiencia”, sostenida por Benedetto Croce y en la que se basa buena parte de la lectura impresionista que hace el joven Dámaso de Las soledades. Veamos algunos párrafos contenidos en “La

simulación de la imagen", donde Borges desmitifica a Góngora por una parte y por otra convierte en ingenua la defensa a ultranza de Dámaso Alonso:

La falacia de lo visual manda en literatura. Dos ejemplos amenísimos de ese poder hay en el desbocado elogio de Góngora que Dámaso Alonso ha prefijado en su edición, meritísima por lo demás, de Las soledades. Uno es para contradecir el "aflictivo nihilismo poético" de esa rapsodia. Dice así: "En la poesía de Góngora, flores, árboles, animales de tierra, aves, pescados, variedad de manjares... pasan en puntuoso desfile ante los ojos del lector. ¿En qué estaban pensando los que dijeron que Las soledades estaban vacías? Tan nutridas están que apenas si en tan poco espacio pueden contener tal variedad de formas". El ingenuo paralogismo se echa de ver: Alonso niega la sensible vaciedad poética de Las soledades, en razón de su cargamento visual o mención de plumas, pelos, cintas, gallinas, gavilanes, vidrios y corchos...

Borges comienza con la presunta "vaciedad" de Las soledades y con la ridícula defensa de su "plenitud" en el sentido de lleno de cosas con que las defiende Alonso, para después pasar al tema de la "oscuridad" y a la defensa de la "claridad radiante":

No es menos definitivo el segundo ejemplo. Se escribe así: "No obscuridad: claridad radiante, claridad deslumbrante. Claridad de íntima, profunda iluminación. Mar luciente: cristal azul. Cielo color zafiro, sin mácula, constelado de diamantes, o rasgado por la corva carrera del sol". Aquí, bajo la aparente seguridad de lo sentencioso, duele una equivocación parecida: la de inferir que don Luis de Góngora es claro, léase perspicuo, por su mencionar cosas claras, léase relucientes. La naturaleza de ese enredo es de calembour.

Reducir la comprometida reivindicación que hace Dámaso Alonso de Las soledades a un simple retruécano parece una exageración, pero no deja de resultar divertido, y esto es lo que durante estos años de militancia vanguardista hace Borges constantemente: desmitificar a las figuras consagradas de la

literatura española extrayendo como con pinzas aquellos párrafos, fragmentos o poemas en que estas estrellas pierden su brillo. Que tenga razón o no de forma global con respecto a Unamuno, Ortega, Góngora o finalmente Dámaso Alonso es lo de menos, lo importante es que el joven Borges inicia su carrera literaria atacando a la tradición. Lo cual no era una característica estrictamente personal sino un signo general de la vanguardia. Marinetti propuso quemar las bibliotecas y vaciar los museos para que nada pudiera condicionar la capacidad creativa de las nuevas generaciones. Borges, menos extremista, realizó la labor de aligerar a los pesos pesados de la tradición literaria intentando convertirlos en pesos ligeros, poniendo en evidencia sus flaquezas y debilidades. No se puede decir que la crítica literaria que Borges practica durante estos años sea la de la ecuanimidad. De hecho hizo críticas muy positivas de poetas o escritores de poco mérito, simplemente porque eran sus amigos o contertulios. Lo que le interesaba no era la crítica fácil, ni por otra parte estaba animado por el espíritu fogoso y combativo de Marinetti. Más que por convicción, Borges intentó bajar a los mitos de sus pedestales por el puro placer del juego y de la argumentación impecable.

Estos ejercicios de juventud, atacando a los gigantes de la literatura con el objetivo de descubrir sus puntos flacos, enfatizándolos y rebajándolos en su altura, condujo a Borges a reflexionar sobre las técnicas precisas para conseguir estos objetivos. En un ensayo publicado en Sur (septiembre de 1933), “El arte de injuriar” (incluido en 1936 en Historia de la eternidad), Borges analiza las estrategias de este “arte”, que para serlo no puede resultar un evidente listado de insultos, mofas o escarnios, sino una sutil mezcla de halagos con calificativos degradantes, o incluso una secuencia tan exagerada de calificativos superlativos que acaban produciendo justamente el efecto contrario. En esta última línea se podrían incluir las fórmulas de respeto desmesurado. Es lo que hace con Unamuno, llamándolo don Miguel, o con don Luis de Góngora. Veamos cómo Borges expone sus estrategias:

El título “señor”, de omisión imprudente o irregular en el comercio oral de los hombres, es denigrativo cuando lo estampan. “Doctor” es otra aniquilación. Mencionar los sonetos “cometidos” por el “doctor” Lugones, equivale a medirlos mal para siempre, a refutar cada una de sus metáforas. A la primera aplicación de “doctor”, muere el semidiós y queda un vano caballero argentino que usa cuellos postizos de papel... Un italiano, para despejarse de Goethe, emitió un breve artículo donde no se cansaba de apodarlo “il signore Wolfgang”.

Y esto es lo que hace Borges con los grandes maestros de la cultura occidental. Con Hegel, por ejemplo, a quien llama, domesticándole, Jorge Federico Guillermo Hegel. El filósofo Nietzsche es alternativamente denominado “el filólogo Nietzsche” o con mayor mofa, “Federico Zaratustra”. El tan exaltado “teórico de la risa”, el filósofo francés que redactó lo que Borges calificó como un “notorio” Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia, es rebajado a ser Enrique Bergson. Y en un ensayo para El Hogar de abril de 1937, cuando el Tercer Reich estaba en ascenso, su temido Führer es ridiculizado de modo semejante, colocándolo junto a otros dictadores ya olvidados, “desde Gelón de Siracusa a Hitler de Berlín”.

Esta práctica del arte de injuriar se mantiene a lo largo de toda la obra de Borges como una constante. Treinta años después de la publicación del artículo, en 1967, en una entrevista realizada por Ronald Christ para The Paris Review, Borges insiste una vez más en explicar este recurso retórico que conduce a rebajar o a ridiculizar al objeto de un análisis crítico:

Cuando alguien llama a un poeta “Mister”, esta palabra cobra varios sentidos. Significa que el “Mister So-and-So” ha incursionado en la poesía sin ningún derecho a estar ahí, que realmente es un advenedizo. En español es todavía peor, porque a veces cuando hablemos de un poeta le llamemos el “Doctor Fulano de Tal”. Esto lo aniquila, lo borra como poeta.

Hasta aquí hemos visto pequeños dardos lanzados a Unamuno, o a Ortega, pero donde Borges realmente aplica el arte de injuriar a un texto concreto y contra un escritor preciso es en el artículo titulado “Las alarmas del doctor Américo

Castro". Este español emigrado a Argentina en los años 20, donde triunfó como filólogo, fundando incluso el Instituto de Filología de Buenos Aires, publicó en 1941 La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico, libro que Borges ridiculiza por el españolismo, centralismo y arrogancia de sus argumentos. El ensayo comienza con una aserción sobre los problemas falsos o mal planteados que conducen a soluciones falsas, y para ilustrar esta idea Borges pone como ejemplo un escrito de Plinio quien, tras observar que los dragones atacan a los elefantes solo en el verano, "aventura la hipótesis de que lo hacen para beberles toda la sangre que, como nadie ignora, es muy fría". Según Borges, esta clase de razonamiento falaz es del mismo tipo que el del famoso filólogo español, el doctor Américo Castro, quien diagnostica las "peculiaridades" del español que se habla en la Argentina como resultado de su "gauchofilia", una enfermedad arcaizante que "como todo el mundo sabe" es endémica en Buenos Aires. Con elaborada retórica que pretende no herir al eminente filólogo, y desde una perspectiva que hoy se llamaría "poscolonial", Borges desarrolla las falacias de su razonamiento eurocéntrico:

El doctor apela a un procedimiento que debemos calificar de sofístico, para no poner en duda su inteligencia; de candoroso, para no dudar de su probidad... El doctor Castro nos imputa arcaísmo. Su método es curioso: descubre que las personas más cultas de San Mamed de Puga,[23] en Orense, han olvidado tal o cual acepción de tal o cual palabra; inmediatamente resuelve que los argentinos deben olvidarla también. El doctor Castro, en cada una de las páginas de este libro, abunda en supersticiones convencionales...

Para desinflar la autoridad de Américo Castro, Borges insiste en llamarlo "doctor", y en utilizar verbos como apelar, imputar, abundar para rebajar la fuerza de su argumentación y enfatizar su ceguera al tomar como único modelo de la lengua castellana y de su posible evolución, la que se produce en España, despreciando la riqueza de las aportaciones del nuevo mundo, como "arcaizantes". Borges lo ridiculiza haciendo que el académico parezca aferrarse a cualquier cosa para defender sus débiles razonamientos.

En "El arte de injuriar", Borges explaya la técnica de abusos verbales como "cometer un soneto", o "emitir artículos":

Cometer un soneto, emitir artículos. El lenguaje es un repertorio de esos convenientes desaires que hacen el gasto principal en las controversias. Decir que un literato ha expelido un libro o lo ha cocinado o gruñido, es una tentación harto fácil; quedan mejor los verbos burocráticos o tenderos: despachar, dar curso, expender. Esas palabras áridas se combinan con otras efusivas, y la vergüenza del contrario es eterna.

Para ilustrar estas palabras “áridas”, nos ofrece un ejemplo de lo que él llama la “falacia de la confusión”:

A una interrogación sobre un martillero que era sin embargo declamador, alguien inevitablemente comunicó que estaba rematando con energía la Divina Comedia.

Una de las palabras “áridas” es rematar, que cobra en el contexto un triple sentido. Además del más evidente de terminar, de acabar, el martillero aparece también como un subastador rematando la Divina Comedia, vendiéndola barata, y desde su doble condición de martillero y declamador, lo más probable es que estuviera re-matándola, destruyéndola. Si a esto le añadimos la “efusiva” expresión adverbial (“con energía”), podríamos decir que lo hacía sin piedad ni desaliento. El resultado es una frase que va en tres direcciones al mismo tiempo, abruptamente fundidas o confundidas en una sola acción, y que propicia la muerte súbita de cuanto de poético tuviera la Divina Comedia.

La suma de disparates en esta ceremonia de la confusión crea un cortocircuito que es como la chispa que sirve de detonante a las metáforas vanguardistas, ya que el humor funciona de modo similar a la metáfora. El elemento clave es en

ambos casos la sorpresa, que de pronto genera asociaciones e imágenes inesperadas. En última instancia, el ultraísmo fue una rama del dadá.

Desde esta perspectiva se comprende que Borges fue un temprano admirador de los maestros de los juegos de palabras de su época, concretamente de James Joyce y de su Ulises (1922). Aunque confiesa no haberlo leído por completo, en el número de Proa de enero de 1925, traduce el soliloquio de Molly Bloom para su publicación en castellano. Su admiración por el texto no le impidió deslizar una broma sobre la excesiva extensión de la novela:

Si Shakespeare —según su propia metáfora— puso en la vuelta de un reloj de arena las proezas de los años, Joyce invierte el procedimiento y despliega la única jornada de su héroe sobre muchas jornadas de lector. (No he dicho muchas siestas).

Pero a Borges le interesaba lo novedoso, no sacralizar lo que todo el mundo veneraba, de modo que esta primera actitud positiva hacia el texto de Joyce se va trocando en cada vez más crítica a medida que Ulises cobra fama. A partir de entonces, los muchos comentarios y referencias al Ulises ya no serán sobre los aspectos novedosos del uso peculiar del lenguaje que hace Joyce y de su escritura de vanguardia, sino que enfatizarán su aspecto negativo desde el punto de vista de Borges, su carácter excesivamente extenso y por ende aburrido: “Joyce despliega el único día de Mr. Leopold Bloom y Stephen Dedalus sobre los días y las noches de su lector”.[24]

El aburrimiento, la mera sugerencia del aburrimiento, es uno de los recursos más frecuentados por Borges para descalificar. En “El arte de injuriar” nos da este ejemplo: “Un encanto el último filme de René Clair; cuando nos despertaron...”. Antes, en 1926, utilizó el bostezo para desacreditar los escritos de Bergson, a quien calificó además como una versión en francés del vanaglorioso Unamuno: “Las investigaciones de Bergson, ya bostezadas por los mejores lectores...”. Aquí, el truco consiste en utilizar como transitivo un verbo intransitivo. En otros casos se trata de sustituir un verbo por otro (por ejemplo, “morir” por “dormir”) de una frase hecha o de un cliché. Esto ocurre en la reseña obligatoria de un filme argentino (La fuga), publicada en Sur en agosto de 1937. Como el

visionado había resultado inesperadamente interesante, Borges comienza su - reseña expresando su asombro por no haber sido necesario “dormir por la patria”.

En 1930, Stuart Gilbert (con la ayuda de Joyce) publica una guía de lectura del Ulises que pone al alcance de todo lector las claves de un texto que anteriormente requería de ciertos conocimientos Esta circunstancia modifica la actitud de Borges hacia el libro de Joyce. Si su reseña de 1925 era admirativa por las nuevas técnicas de lenguaje utilizadas, en 1932, en el ensayo “El arte narrativo y la magia” (Discusión, 1932), su actitud es de decidido escarnio. Lamenta que, gracias a la ayuda que Joyce prestó al crítico, la obra se haya convertido en “prescindible” de modo que el lector puede elegir entre “el libro expositivo de Gilbert o, en su defecto, la vertiginosa novela”. Esta actitud negativa, producto de la fama creciente de Joyce —en 1932 se produce el famoso proceso de censura que finalmente autoriza su publicación en Estados Unidos— no deja de ser una forma arrogante y bastante ciega de ejercer la crítica literaria, pero que se da como una constante en los escritos del Borges vanguardista en su empeño por rebajar los mitos, y es su interés por descubrir y ensalzar lo novedoso. No será sin embargo la última vez que Borges utilice a Joyce como blanco de algunos chistes fáciles, como, por ejemplo, este en “El acercamiento a Almotásim”:

Los repetidos pero insignificantes contactos del Ulises de Joyce con la Odisea homérica siguen escuchando —nunca sabré por qué— la atolondrada admiración de la crítica.

Y en una nota necrológica, “Fragmento sobre Joyce”, publicada en Sur en febrero de 1941 —Joyce había muerto el mes anterior, el 13 de enero— demuestra con él tan poca piedad como tuvo con Unamuno. Aludiendo una vez más al estudio de Gilbert, hace resaltar la propensión de los académicos a maravillarse por lo insignificante:

La mera noticia de esas imperceptibles y laboriosas correspondencias ha bastado para que el mundo venere la severa construcción y la disciplina clásica de la

obra. De esos “tics” voluntarios, el más alabado ha sido el más insignificante, los contactos de James Joyce con Homero.

Pero para ser justos hay que decir que ya en sus años maduros, en Elogio de la sombra (1969), Borges incluye un poema, “Invocación a Joyce”, donde hace las paces con el escritor. El poema es largo y repleto de admiración, aunque no desprovisto de humor. Cito solamente los primeros versos:

Dispersos en dispersas capitales,

solitarios y muchos,

jugábamos a ser el primer Adán

que dio nombre a las cosas.

Por los vastos declives de la noche

que lindan con la aurora,

buscamos (lo recuerdo aún) las palabras

de la luna, de la muerte, de la mañana,

y de los otros hábitos del hombre.

Fuimos el imagismo, el cubismo,

los conventículos y sectas

que las crédulas universidades veneran...

Donde vemos que aprovecha para atacar la veneración de las universidades hacia los “conventículos y sectas” que gracias al hipálage, las “crédulas universidades” quedan ridiculizadas.

Borges escribe para Lugones una apología similar cuando en 1960 le dedica el libro El hacedor, una recopilación de poemas y prosa. Así como anteriormente no había perdido ocasión de criticar y en muchos casos de menospreciar la poesía de Lugones, en la dedicatoria del libro el Borges ya maduro no puede dejar de reconocerlo como uno de los mejores poetas y como maestro. La dedicatoria, en clave de ficción, representa una escena por lo demás anacrónica, imposible, porque Borges —a sus sesenta años, ya director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires— está recorriéndola hacia el despacho de Lugones (que ahora es el suyo) —ya que fue también director, después de Groussac— para entregarle un ejemplar de El hacedor, donde Borges reconoce que se encuentra la influencia de Lugones, “su propia voz”:

A izquierda y a la derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquel otro epíteto que también define por el contorno, “el árido camello” del Lunario... Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos una cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro... Usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz.

Una década después, en el prólogo de El oro de los tigres (1972), el viejo Borges incluso hace las paces con Rubén Darío, equiparándolo a Lugones y reconociendo, no sin hipérbole, que la vanguardia tuvo su origen en el modernismo, en “esa gran libertad que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano”.

Pero el joven Borges era tan irreverente con los valores establecidos que no desperdiciaba ocasión, e incluso cuando quería ser benévolo con algún escritor aprovechaba para introducir algún ataque, más o menos velado a otro. Tal es el

caso de Enrique Banchs (1888-1968), un poeta del modernismo postrero al que Borges realmente admiró por la sobriedad clásica de su poesía. En Navidad de 1936, en una de sus colaboraciones habituales para El Hogar, Borges decide conmemorar el xxv aniversario de los sonetos de La urna (1911), el último libro que Banchs publicó. Borges titula el ensayo “Enrique Banchs ha cumplido este año sus bodas de plata con el silencio”, celebrando la modestia del poeta que a falta de inspiración no había intentado rellenar el vacío con cualquier cosa. Aprovecha esta continencia de Banchs para contrastarla con la verborrea incontenible de las entregas del “Work in Progress” de Joyce:

James Joyce, en 1922, publica el Ulises, que puede equivaler a toda una compleja literatura que abarcara muchos siglos y muchas obras; ahora publica unos retruécanos que, sin duda, equivalen al más absoluto silencio. En la ciudad de Buenos Aires, el año 1911, Enrique Banchs publica La urna, el mejor de sus libros, y uno de los mejores de la literatura argentina; luego, misteriosamente, enmudece. Hace veinticinco años que ha enmudecido.

Borges nos ofrece la imagen de un poeta de gran mesura, pero también le añade una nota de humor negro. Banchs es un poeta ya venerable sin inspiración, como si ya estuviera muerto: “Hace veinticinco años que ha enmudecido”, lo cual más se asemeja a una necrología que a una celebración. Cabe observar que no pierde ocasión para comparar la mudez de Banchs con la incontinencia verbal de Joyce. Lo que en los años 20 fue admiración tras la publicación de Ulises, se transforma en desdén en los años 30 cuando Joyce va publicando por entregas muestras de su “Work in Progress”, obra que finalmente verá la luz en 1939 como Finnegans Wake. Es evidente que la prosa de Joyce y que sus investigaciones sobre la polisemia del lenguaje han dejado de interesar a Borges, ya que las califica de meros “retruécanos”.

En la biografía de Evaristo Carriego (1883-1912), Borges utiliza las palabras con su característica mordacidad y nos presenta —como si estuviera haciendo un diagnóstico médico— a un poeta aquejado de una dolencia curiosa. Carriego “adolecía de apetencia de fama”; estaba enfermo porque no era famoso:

La perduración en el recuerdo de los demás, lo tiranizaba. Cuando alguna definitiva pluma de acero resolvió que Almafuerte, Lugones y Enrique Banchs integraban ya el triunvirato —¿o era la trinidad o el trimestre?— de la poesía argentina, Carriego proponía en los cafés la deposición de Lugones, para que no tuviera que molestar su propia inclusión ese arreglo ternario.

Pero además con esta utilización de ternarios (“triunvirato”, “trinidad”), el tercer término (“trimestre”) introduce una incongruencia que degrada la importancia de los otros y trivializa las pretensiones de Carriego de desplazar a Lugones para ocupar su lugar. No veía Borges con malos ojos durante estos años, cuando escribe la biografía de Carriego, que el candidato depuesto fuese Lugones, una de las más sólidas figuras de la literatura argentina, actitud que como ya hemos visto cambiará hacia los años 60, cuando pasa a considerar a este poeta como el creador de una imaginería que preludiaba sus propios “excesos” ultraístas. Pero en “Palabrería para versos”, un ensayo sobre la adjetivación contenido en El tamaño de mi esperanza, la poesía de Lugones le parece a Borges excesiva, decadente y punto de mira para sus ataques más duros. Allí analiza —en realidad podríamos decir que desmenuza, que casi descuartiza— uno de los mejores y más famosos sonetos de Lugones, “Delectación morosa”. El poema, que nos presenta un cuadro modernista, un “nocturne” a todo color de un coito, moroso y amoroso sobre una lápida de un cementerio, es tachado por Borges desde una actitud de racionalismo a ultranza como un ejemplo de “adjetivación embustera”, haciendo un aparte al lector y adoptando la pretendida ingenuidad de un niño, que no entiende el porqué de las sutilezas y exquisiteces que contiene el poema:

La tarde, con ligera pincelada

Que iluminó la paz de nuestro asilo,

Apuntó en su matiz crisoberilo

Una sutil decoración morada.

Y Borges comenta así este primer cuarteto:

Estos epítetos demandan un esfuerzo de figuración, cansador. Primero, Lugones nos estimula a imaginar un atardecer en un cielo cuya coloración sea precisamente la de los crisoberilos (yo no soy joyero y me voy), y después, una vez agenciado ese difícil cielo crisoberilo, tendremos que pasarle una pincelada (y no de cualquier modo, sino una pincelada ligera y sin apoyar) para añadirle una decoración morada, una de las que son sutiles, no de las otras. Así no juego, como dicen los chiquilines. ¡Cuánto trabajo! Yo ni lo realizaré, ni creeré nunca que Lugones lo realizó.

A Borges, evidentemente, le gustaba sacar partido ironizando sobre cualquier cosa que se le ponía por delante, tanto sobre los grandes poetas como sobre los menores, pero también sobre las grandes preocupaciones de la humanidad, las creencias religiosas o patrióticas. Ni siquiera Dios escapa a sus invecciones satíricas. La Biblia —y Borges ha insistido en este tema en relatos, ensayos y entrevistas— es una excelente antología de literatura fantástica, así como el Misterio de la Santísima Trinidad es un desafío o más bien un atentado a la inteligencia. Por ejemplo, al final de “La biblioteca total”, y de forma un tanto gratuita, inserta una referencia a la Trinidad, transformándola en un problema teratológico, o sea de la ciencia que estudia las monstruosidades: “la teratológica Trinidad, el Padre, el Hijo y el Espectro insoluble”. La broma se forja con un simple sinónimo, fonéticamente enlazado, cambiando “espíritu” por “espectro”. Y así presentada la Trinidad no podemos dejar de imaginarla como una horrible conjunción de tres en uno, monstruosa, irreverente y finalmente hilarante.

Para Borges, la propia idea del Ser Supremo como creador desmañado del universo imperfecto que habitamos es una constante fuente de humor. Los mitos del Génesis en las diferentes culturas tratan usualmente del proceso de creación del hombre por el procedimiento de prueba y error. Para los mayas de Mesoamérica, el hombre se hizo primero de lodo, pero se disolvió en el agua; después fue hecho de madera, pero se agrietó; y finalmente de maíz, y creció

erguido y fuerte. En la tradición judeocristiana, la creación de la mujer por Dios fue una idea tardía, como un olvido que se resolvió a través del curioso recurso de tomar una costilla de Adán para forjarla. El folclor judío medieval introduce el Golem, una criatura hecha por el hombre a su imagen y semejanza, una especie de autómata o de robot que cobra vida gracias a la combinación correcta de una serie de letras del alfabeto hebreo. Esta fue la base de la novela de Gustav Meyrink, El Golem (1915), que dio lugar a un clásico del cine mudo alemán (1920), y ambas obras sirvieron de inspiración a Borges para un poema narrativo-cómico, “El Golem”, incluido en El otro, el mismo (1964). En el poema, Borges presenta al rabino, Judá León, en Praga, trabajando en la creación de un ser a su imagen y semejanza:

Sediento de saber lo que Dios sabe,

Judá León se dio a permutaciones

De letras y a complejas variaciones

Y al fin pronunció el Nombre que es la Clave.

La Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio,

Sobre un muñeco que con torpes manos

Labró, para enseñarle los arcanos

De las Letras, del Tiempo y del Espacio.

El simulacro alzó los soñolientos

Párpados y vio formas y colores

Que no entendió, perdidos en rumores

Y ensayó temerosos movimientos.

Gradualmente se vio (como nosotros)

Aprisionado en esta red sonora

De Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,

Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros.

(El cabalista que ofició de numen

A la vasta criatura apodó Golem;

Estas verdades las refiere Scholem

En un docto lugar de su volumen).

La versificación, una serie de cuartetos en rígidos endecasílabos, de rima abrazada en abba, está perfectamente calculada para lograr el efecto deseado, que la historia no parezca una sofisticada creación de Borges, sino la transcripción de una tradición oral, o de un cuento rimado infantil, ya oído con anterioridad. Sometido así a una situación familiar, conocida, la primera broma de Borges coge desprevenido al lector. A continuación vemos al rabino, como si fuera un padre amoroso enseñándole a su hijo las cosas de la vida y del mundo:

El rabí le explicaba el universo

(“Esto es mi pie; esto el tuyo; esto la soga”)

Y logró, al cabo de años, que el perverso

Barriera bien o mal la sinagoga.

Pero si nos fijamos, en esta estrofa Borges cambia la rima de abba a abab, lo cual, al modificar el patrón, sacude al lector haciendo evidente que la criatura del rabino es de una torpeza muy singular, ya que solamente al cabo de muchos años es capaz de barrer “bien o mal la sinagoga”. A medida que continúa el poema, podemos advertir la creciente consternación del rabino, que se pregunta cómo él, el gran rabino de Praga, ha fracasado hasta ese punto, creando un ser tan inferior. Desde ahí Borges da el gran salto, otra vuelta de tuerca, para remitirnos a Dios, angustiado, contemplando su propia derrota en la creación de una de sus criaturas, el propio rabino de Praga:

En la hora de angustia y de luz vaga,

En su Golem los ojos detenía.

¿Quién nos dirá las cosas que sentía

Dios, al mirar a su rabino en Praga?

Dios, en esta representación que nos ofrece Borges, no es la inteligencia suprema, sino que aparece como un demiurgo más, como un dios inferior que se equivoca en sus creaciones, avergonzado de haber creado a un ser tan incompetente como el rabino.

Esto no es muy diferente de la visión que Borges nos ofrece de sí mismo, cuando, al final de “La búsqueda de Averroes” expresa su propia desesperación como escritor cuando nos describe la imposibilidad que tiene Averroes de traducir la idea de teatro sin haber visto jamás una representación teatral. Borges mismo se pregunta si su empeño por penetrar los entresijos mentales de un árabe medieval no será igualmente pretencioso e inútil. En el corolario del relato sobre Averroes, Borges introduce la siguiente comparación para describir su propio sentimiento de fracaso: “lo que hubo de sentir aquel dios mencionado por Burton que se propuso crear un toro y creó un búfalo”.

Y, para terminar, veamos un ejemplo del propio Borges en el mismo papel de

creador. En un ensayo autobiográfico, “Dreamtigers”, contenido en El hacedor, recuerda su fascinación desde niño por los tigres, cuando visitaba el zoológico, y confiesa que estos animales siguen poblando sus sueños. Como el soñador de “Las ruinas circulares”, el dios de Burton, o el rabino de Praga, también Borges intenta en un sueño conjurar y reconstruir a uno de estos tigres con el siguiente resultado:

Nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fiera. Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisible, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro.

Después de haber escudriñado las distintas variedades del ingenio humorístico de Borges presentes en su poesía y en su prosa, desde los comienzos hasta su madurez, me propongo ahora centrar nuestra atención en sus obras maestras: Ficciones (1944) y El Aleph (1949), las colecciones de relatos cortos que fundamentan su fama.

IV - Diversiones en Ficciones y El Aleph

En Estados Unidos me pasaron cosas extraordinarias [...]. Por ejemplo, yo soy sudamericano. En Estados Unidos esto es muy importante; creen que somos muy románticos. Luego, poeta se ve con simpatía. Un viejo poeta: más todavía. Un viejo poeta ciego: bueno, ya casi soy Homero.

Borges, 1980

Ficciones (1944) y El Aleph (1949) son, sin lugar a dudas, los textos canónicos de Borges. Harold Bloom —sin que ni uno ni otro libro le provoque sonrisa alguna— los analiza en su "Short List" de las obras maestras de la literatura occidental en The Western Canon (1994). Esta elección no es nada problemática, ya que estos dos libros son los favoritos de los lectores, de los críticos y por mucho tiempo también del autor mismo, de Borges. De hecho, la práctica totalidad de los relatos reunidos en su Antología personal (1961), al igual que en su Nueva antología personal (1968), proceden de estos dos volúmenes. No es entonces raro que el Borges maduro, en una confidencia a María Esther Vázquez, le diga que "confundo fácilmente Ficciones y El Aleph", pensando en ellos como una sola obra (en "Borges igual a sí mismo", Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos de Jorge Luis Borges, Madrid, Siruela, 1983). Los críticos académicos han insistido en lo mismo, haciéndose eco los unos de los otros, en sus ensayos y análisis, concentrándose en los prodigios metafísicos que contiene este repertorio ya emblemático, ejemplar, de tal modo que han convertido sus relatos en parábolas y a su autor en una especie de Esopo moderno. Como el joven Burgin candorosamente observa —con el consenso entusiasta de Borges—, "la gente que escribe sobre usted siempre escribe las mismas cosas".

Para romper con esta costumbre, he preferido escribir sobre algo distinto. Ya hemos visto algunas de las bromas más obvias contenidas en "El Aleph" y en los relatos más estudiados de Ficciones como "La biblioteca de Babel", así como "Tlön" y "La muerte y la brújula". Indagando con mayor profundidad en cualquiera de estos relatos, fácilmente se puede descubrir niveles más sutiles de

humor, como por ejemplo, los “tigres transparentes” o las “torres de sangre” en “Tlön”, o los absurdos títulos de libros que el bibliotecario cita como los “mejores” que se encuentran en “La biblioteca de Babel”, como Trueno peinado o El calambre de yeso. Igualmente disparatado resulta el informe del bibliotecario sobre un hallazgo filológico, narrado en el estilo de los historiadores de la lingüística —con los largos lapsos de tiempo de evolución registrados desde una óptica de continuidad— en donde parecen ser testigos oculares de los fenómenos descritos:

Hace quinientos años, el jefe de un hexágono superior dio con un libro tan confuso como los otros, pero que tenía casi dos hojas de líneas homogéneas. Mostró su hallazgo a un descifrador ambulante, que le dijo que estaban redactadas en portugués; otros le dijeron que en yiddish. Antes de un siglo pudo establecerse el idioma: un dialecto lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico.

Es curioso que precisamente a finales de los años 40, poco después de que Borges escribiera este cuento, se produjo en el Egipto un descubrimiento bibliográfico de parecidas características al que relata el bibliotecario. Me refiero a las “Jarchas”, los primeros poemas líricos en castellano. Encontrados en una sinagoga de El Cairo, se trata de canciones escritas en alfabeto hebreo del siglo x con versos en mozárabe, una incipiente versión del castellano hablado por los árabes cristianos de Andalucía. O sea, que al leer en letras hebreas, los sonidos tienen significado en mozárabe, en ese mismo “dialecto grosero” que oye Averroes mientras está trabajando en la traducción de la Poética de Aristóteles, y cuando mira por la ventana, ve a unos niños cristianos jugando a ser musulmanes en la hora de la oración.

Que el texto de Borges de “La biblioteca de Babel” debía ser divertido, una especie de parodia de la tradición académica sobre semejantes hallazgos filológicos, se evidencia si hacemos una comparación entre las variantes de la primera edición de 1942 (en El jardín de senderos que se bifurcan) y la de 1944 de Ficciones. Por ejemplo, en el pasaje que se refiere a la amalgama del lituano con el guaraní (la lengua indígena del Paraguay) en la versión de 1944, Borges modifica el lituano-guaraní, una ya disparatada combinación lingüística, en

samoyedo-lituano-guaraní (samoyedo es el lenguaje de los esquimales). Si a esta mezcla ya de por sí explosiva —samoyedo-lituano, dialecto del guaraní— le añadimos las "inflexiones del árabe clásico", resulta evidente que Borges nos está enfrentando a una broma deliberada.

Pero Borges sabe que los lectores, acostumbrados a la autoridad del realismo literario, están dispuestos a aceptar todo lo que aparece en letra impresa como factible. De ahí la necesidad de darnos una sacudida —a través de la exageración o el disparate— para hacernos reflexionar sobre lo que estamos leyendo. En "La biblioteca de Babel", la voz narrativa principal es la de un viejo bibliotecario acostumbrado a la rutina de catalogar anotando cansinamente todos y cada uno de los detalles que caracterizan cada libro. El hilo de la narración se interrumpe ocasionalmente bajo la forma de tres series de notas: la primera es la del bibliotecario; la segunda es atribuida al "editor" (en la primera versión, de 1942, era el "traductor"); y una última nota que es del mismo Borges, en donde cita la opinión que le merece toda esta historia a Leticia Álvarez de Toledo, un personaje real, una dama de la alta sociedad argentina.

Este coro de voces —reales y ficticias— tiene como objetivos por un lado dotar de verosimilitud el relato central del bibliotecario y por otra parte hacernos conscientes del rol que nos ha asignado Borges en el discurso, como lectores. Dos objetivos evidentemente contradictorios que nos transportan del placer de la lectura de ficción al plano de la realidad. Para conseguirlo, Borges utiliza el recurso literario de dirigirse de pronto a nosotros, lectores, en el texto, y no una vez sino dos, bajo la forma de "tú". Esta alusión es inquietante por lo íntima y porque nos expulsa de la ficción del texto: "Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?".

Más adelante nos asalta otra vez con el tuteo, en el punto álgido de una enumeración caótica que da la medida de la vastedad —y también de la inutilidad de la mayoría de los libros— de la biblioteca, pero sobre todo de que lo contiene "todo", y además, repetido infinitas veces, puesto que es "ilimitada y periódica" —como el Musée à croissance illimitée de Le Corbusier. Al final de la enumeración del contenido de la biblioteca, Borges se dirige a nosotros de nuevo para decirnos que la colección también contiene "el relato verídico de tu muerte", o sea, de nuestra muerte, la de todos los demás mortales, del pasado y del porvenir. En este contexto totalizador, la biblioteca contiene:

Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte...

De pronto, esta alusión que nos hace penetrar en el texto y a la vez salir de la ficción producirá una sacudida hasta al lector menos atento, acostumbrados como estamos a pensar en nosotros como si fuéramos inmortales.

El relato, en su versión definitiva en Ficciones, termina con un aparte del autor, en forma de una nota de Borges que contiene todavía otra versión de aquella broma del mono con que finalizaba el ensayo “La biblioteca total”. Allí se trataba de un mono inmortal, tecleando en una máquina de escribir, que podía, en teoría, llegar a redactar todos los libros del pasado y del futuro. Aquí, en “La biblioteca de Babel”, el remate es una anticipación de “El libro de arena” (1975), que describe un volumen de pesadilla, infinito, en donde es imposible encontrar la misma página y del cual, el narrador, Borges, se deshace colocándolo en cualquiera de los estantes de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. La nota que Borges añade al final del relato atribuye a Leticia Álvarez de Toledo la observación trivializante de que la enorme Biblioteca de Babel es en realidad inútil puesto que “en rigor, bastaría un solo volumen..., de un número infinito de hojas”.

Borges utiliza las convenciones del realismo, la verosimilitud que otorgan las varias voces textuales, para llevarnos de lo real a lo fantástico, y una vez allí hace estallar el artificio a través del recurso a la lógica que, paradójicamente, nos devuelve al absurdo. Para el lector, apenas repuesto del susto de pensar que en la Biblioteca está la descripción de su propia muerte, el placer estriba en saberse partícipe de un juego de inteligencia. De ahí la importancia de los apartes en forma de notas que funcionan como cuando, en el póker, uno de los jugadores se echa un farol, obligando a los otros jugadores —lectores— a arriesgar un juicio, involucrándonos más y más en el intrincado tejido del juego.

Una de las historias más complicadas que contiene Ficciones, es “El jardín de senderos que se bifurcan”, que utiliza profusión de notas y participa del principio de la teoría del juego, dando a cada personaje un rol que desarrolla sin salirse de él, a modo de arquetipo. Estos personajes constituyen las múltiples voces de la narración, a saber: 1) la de un historiador militar británico, no identificado, que es quien reproduce el documento azarosamente encontrado, y hace algunas anotaciones; 2) la voz del documento, que es la confesión jurada de Yu Tsun, un profesor chino que da clases de inglés y que es obligado por los alemanes a espiar para ellos durante la primera guerra mundial (este documento contiene además, palabra por palabra, las declaraciones de su víctima, Mister Stephen Albert); 3) la voz de Stephen Albert, un exmisionero en la China, tan identificado con los nativos que llega a ser sinólogo “amateur”, dedicado a descifrar los misterios de El jardín de senderos que se bifurcan, una novela laberíntica escrita por Ts’ui Pen, que “casualmente” resulta ser el bisabuelo del asesino, de Yu Tsun. Todos estos personajes se juntan, por azar, en un escenario absurdo. Yu Tsun es reclutado por los alemanes para que trabaje para ellos, ya que es profesor de inglés en la Hochschule de Tsingtao (un chino, dando clases de inglés en un colegio alemán resulta bastante insólito). Stephen Albert —de algún modo un traidor a sus primeras convicciones cristianas, ya que se convirtió de misionero en sinólogo— es la víctima de Yu Tsun por puro azar, a través de la guía telefónica y por la única razón de que su apellido es “Albert” y coincide con el de un pueblo fronterizo entre Francia y Bélgica donde los británicos están concentrando tropas y provisiones para una eventual ofensiva contra Alemania. Yu Tsun decide matar a Albert, para así dar la información a los alemanes de lo que finalmente será la batalla sangrienta del Somme.

El personaje central en este juego es Richard Madden, un irlandés del Servicio Secreto Británico, o sea otra contradicción espectacular (un irlandés colaborando con los ingleses en 1917, un año después de la famosa Rebelión de Pascua que los enfrentó encarnizadamente). Pero además, este irlandés renegado se dedica a perseguir sin tregua a un chino anglófilo que trabaja para los alemanes. Borges los retrata a ambos con su peculiar ironía como dos cobardes que pretenden demostrarse a sí mismos que no lo son. Así, cándidamente, explica Yu Tsun los motivos de su traición:

Soy un hombre cobarde... No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía... Lo hice porque yo sentía que el Jefe tenía en poco a los de mi raza —a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos.

Motivo que no dista mucho del de Madden:

Madden era implacable. Mejor dicho, estaba obligado a ser implacable. Irlandés a las órdenes de Inglaterra, hombre acusado de tibieza y tal vez de traición ¿cómo no iba a abrazar y agradecer este milagroso favor: el descubrimiento, la captura, quizá la muerte de dos agentes del Imperio Alemán?

La historia, escrita y publicada durante la Segunda Guerra Mundial, donde ingleses y alemanes estaban, una vez más, librando su batalla en Francia —lo que Borges en otro escrito llama su "cíclica batalla"—[25] es utilizada para, desde la perspectiva cultural distante de la Argentina, ridiculizar a Europa y su noción de superioridad racial. Así, Yu Tsun, se autodenomina "un amarillo" en oblicua respuesta al llamado "peligro amarillo" que obsesionó tanto a Inglaterra como a Alemania por considerarse ambas los bastiones de la supremacía occidental.[26] Pero, naturalmente, cada uno ve al otro utilizándose a sí mismo como modelo y en esto Borges da muestras de su característica perspicacia porque el "amarillo" Yu Tsun, de faz aplastada y ojos rasgados, se fija en los rasgos del irlandés Madden —los rasgos que los diferencian— en la forma de la cara que avanza en la frente, la nariz y la boca de dientes prominentes, en lo que califica como "el rostro acaballado de Madden".

El racismo en su versión de principios del siglo xx está presente en toda esta historia y sirve para aumentar la sensación de autenticidad, añadiendo una dimensión sutilmente lógica a sucesos que a primera vista parecen absolutamente ilógicos. Por ejemplo, cuando Yu Tsun llega al pueblo de Ashgrove en busca de Stephen Albert, para matarlo, y con ello dar una pista a los alemanes, la escena se desarrolla así:

Nadie gritó el nombre de la estación. “¿Ashgrove?”, les pregunté a unos chicos en el andén. “Ashgrove”, contestaron. Bajé.

Una lámpara ilustraba el andén, pero las caras de los niños quedaban en la zona de sombra. Uno me interrogó: “¿Usted va a casa del doctor Stephen Albert?”. Sin aguardar contestación, otro dijo: “La casa queda lejos de aquí, pero usted no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda”. Les arrojé una moneda...

Un lector atento bien podría preguntarse cómo saben los chicos adónde va Yu Tsun. La respuesta es muy simple. En un pequeño pueblo como Ashgrove, un hombre chino, un personaje tan exótico, solamente podría ir a visitar al otro personaje exótico del pueblo, el sinólogo Stephen Albert, que había construido su casa de campo como un pabellón chino con un jardín alrededor diseñado como un laberinto vegetal, también según la tradición china. Yu Tsun, que ha localizado a Stephen Albert por la guía telefónica, sin conocerle, vuelve a extrañarse de que cuando Albert se dirige a él lo haga en su propio idioma, en chino.

Pero las referencias al racismo de principios de siglo se extienden a lo largo del relato y desde su comienzo. Cuando Yu Tsun cuenta que al hacer una llamada - telefónica a su contacto Viktor Runeberg en Staffordshire, le contestó una voz en alemán. Pero la voz no era de Runeberg sino la de su enemigo Madden, lo que - provoca esta reflexión de Yu Tsun:

Madden en el departamento de Viktor Runeberg quería decir el fin de nuestros afanes y —pero eso parecía muy secundario, o debía parecérmelo— también de nuestras vidas. Quería decir que Runeberg había sido arrestado, o asesinado.

Y aquí entra como por asalto la voz del historiador militar que había encontrado el mecanoescrito de la confesión jurada de Yu Tsun y que añade una nota que da la medida del orgullo británico, porque era imposible que un prisionero fuera

asesinado por un oficial de la Corona. El vocablo “asesinado” provoca esta (divertida) aclaración:

Hipótesis odiosa y estrafalaria. El espía prusiano Hans Rabener alias Viktor Runeberg agredió con una pistola automática al portador de la orden de arresto, capitán Richard Madden. Este, en defensa propia, le causó heridas que determinaron su muerte. (Nota del Editor).

He destacado lo de “prusiano” porque da la medida del viejo historiador, algo desfasado, que todavía se encuentra en la previa batalla “cíclica”.

Una de las cosas que ameniza la lectura de los relatos de Borges es su perspicacia para captar los matices, para comunicar convincentemente los pensamientos y sentimientos de gente anclada en otra época o inmersa en otra cultura. Podemos imaginar la reacción airada de un atildado inglés, de club privado, de un militar del Imperio Británico leyendo la acusación de “asesinato” proferido por alguien de dudosa credibilidad, un oriental, un “amarillo”, un mero chino. Así que decide blanquear el “asesinato” cambiándolo por “defensa propia”. No le mató, simplemente “le causó heridas que determinaron su muerte”. Borges aprovecha estos cambios de puntos de vista sobre la realidad de las cosas en función de quién es el espectador para añadir una nota cómica, una caricatura del Imperio Británico, que en la visión de Yu Tsun es simplemente “un imperio remoto..., en una isla occidental”, poblado por hombres blancos de “rostro acaballado”.

La guerra cíclica que vienen desarrollando Inglaterra y Alemania tiene en el relato un matiz casi grotesco, puesto que los protagonistas no lo son por convicción sino por delegación. Tanto Madden, el irlandés al servicio de Inglaterra, como Yu Tsun, espía de los alemanes, son en realidad traidores o mercenarios. Otros muchos detalles utiliza Borges como telón de fondo para crear el ambiente de un país en guerra y nunca están exentos de ironía. En una escena, que debe mucho a la técnica del montaje cinematográfico, Yu Tsun registra una serie de informaciones que son como fotogramas. Cuando llega a la estación ve primero a una viuda, después a un estudiante leyendo los Anales de Tácito y luego a un soldado herido que vuelve a casa desde el frente. Una

“colisión” típica del cine de Eisenstein, ya que el tema de la guerra da sentido a la sucesión de imágenes y reúne a esta serie de personajes formando parte de una acción patética. ¿Cómo cambia Borges lo patético por lo ridículo? Con el simple añadido de un adjetivo, describiendo al soldado como “herido y feliz”, lo cual parece un contrasentido. Pero está feliz porque todavía está vivo, aunque herido, para él la guerra ha terminado y vuelve a casa. Por su parte, la viuda cobrará la pensión y el estudiante evitará realizar el servicio militar cumpliendo con su deber, estudiando, en este caso —de nuevo apreciamos la ironía— los Anales de Tácito que se refieren precisamente a las también cíclicas guerras dinásticas del lejano Imperio Romano.

Todavía más compleja es otra historia de Ficciones cuyo sutil humor ha sido pasado por alto en los estudios académicos. Se trata de “Las ruinas circulares”. En este relato, después de muchas, muchísimas tentativas, un hombre consigue finalmente soñar a un hijo, y en el momento de mayor satisfacción y orgullo, cuando por fin la criatura cobra realidad física, el soñador se da cuenta con horror de que él mismo es a su vez solamente el sueño de otro. Esta inversión donde el soñador es a su vez soñado —sin que sepamos dónde acaba la cadena de sueños— ha generado toda una serie de explicaciones metafísicas sobre la realidad de los sueños y la deuda que tiene Borges con la filosofía inmaterialista de Berkeley donde “la existencia es percipi o percipere”. Una pista de cómo hay que interpretar esta historia nos la da el propio Borges en un epígrafe al principio del relato, que dice: “And if he left off dreaming about you...” que proviene de la obra de Lewis Carroll Alicia al otro lado del espejo. Borges interrumpe aquí la cita, pero hay que completarla para entender el sentido: “Si dejara de soñar contigo..., tú te apagarías... ¡zas! como una vela” [“you’d go out — bang! — just like a candle”].

La parte humorística del relato proviene con toda seguridad de El Golem, la novela y filme que Borges parodia en el poema del mismo nombre y que ya hemos comentado en un capítulo anterior, o sea el perpetuo fracaso que embarga al hombre cuando, emulando a Dios, intenta crear un individuo a su imagen y semejanza. Aquí, en “Las ruinas circulares”, el proyecto mágico de hacer a un

hombre es descrito así: “soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad”. Este impulso de creación podría provenir de un reto que el propio Borges se impuso casi como un deber en su periodo ultraísta, recogido en el ensayo “Después de las imágenes” (Inquisiciones, 1925). En un principio, este ensayo parece contribuir a la batalla entre creacionismo y ultraísmo, y estar concebido como una andanada contra su rival, el poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948), y en particular contra un poema suyo contenido en El espejo de agua (1916). Huidobro predicaba que el poeta tenía que ser un “pequeño Dios”, y que no debía cantar a la rosa sino hacerla florecer en el poema. “Inventar mundos nuevos”, proclamó Huidobro, y a modo de ilustración, inició “El espejo de agua” con estos versos:

Mi espejo, corriente por las noches,

Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.

Mi espejo, más profundo que el orbe

Donde todos los cisnes se ahogaron.

Es un estanque verde en la muralla

Y en medio duerme tu desnudez anclada.

Huidobro arremete contra la estética modernista y los cisnes de Rubén Darío, pero para Borges esto no es suficiente y propone dar un paso más en esta cadena creativa:

Ya no basta decir, a fuer de todos los poetas, que los espejos se asemejan a un agua. Tampoco basta dar por absoluta esa hipótesis y suponer, como cualquier

Huidobro, que de los espejos sopla frescura o que los pájaros sedientos los beben y queda hueco el marco. Hemos de rebasar tales juegos. Hay que manifestar ese antojo hecho forzosa realidad de una mente: hay que mostrar un individuo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país (donde hay figuraciones y colores, pero regidos de inmovible silencio) y que siente el bochorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten.

Lo cual le sirve a Borges para rebajar a Huidobro, que en aquellos momentos pretendía ser el heraldo de la vanguardia hispánica. Siguiendo su teoría contenida en "El arte de injuriar", Borges logra minimizar a Huidobro, negándole su singularidad y colocándolo entre otros muchos poetas ("como cualquier Huidobro") al tomar al pie de la letra, en su sentido más literal y banal, el sin duda hermoso poema de su rival. Pero lo que a mí me interesa aquí no es mostrar otro ejemplo más de cómo Borges se divierte a costa de los demás, ni tampoco establecer un debate sobre las polémicas surgidas entre ultraísmo y creacionismo. Mi propósito es otro: reflexionar sobre el hecho de que, después de ridiculizar el espejo mágico de Huidobro, Borges se pone a especular sobre la necesidad de hacer real esta imaginería, la de poblar la nueva realidad con simulacros que finalmente acaban siendo conscientes de su desesperado estado ficcional. Este fue el tema de "El Golem" y es el elemento central de "Las ruinas circulares": la decepción que sufre el "mago" que se cree un Dios, y que descubre que él mismo es un simulacro, una ficción que alguien sueña pero que, como en el epígrafe de Alicia, puede interrumpir su existencia en cuanto dejen de soñar en él.

Para hacer la historia verosímil, Borges embarca al lector en un mundo de ensueño, utilizando hábilmente el recurso retórico de una frase extraordinariamente larga, que no permite la pausa, que nos conduce como un río hasta el final. La prosa poética con su ritmo y su medida envolventes está cargada de precisiones que no precisan nada, ya que la fórmula repetitiva es la negación.

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas

que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra.

No quiero caer en la tentación de comentar las pequeñas bromas incrustadas en esta descripción tan poética —cosas como una "canoa de bambú" que se desliza en el "fango sagrado"— con el propósito de ir directamente a los grandes elementos cómicos que estructuran la historia y que, paradójicamente, la hacen parecer convincente: el meticuloso método que emplea el soñador para hacer verdadero su sueño, que no es en realidad muy distinto del que emplean Breton y sus seguidores, cuyas experiencias debían proceder del sueño pero que padecían una enorme dificultad para conciliarlo. En el relato de Borges, el mago se encuentra en el mismo aprieto, y después de probar la cicuta y otros remedios para resolver su insomnio, decide abandonar toda premeditación para dormir. Tal como cuenta el texto, un día "se purificó en las aguas del río, adoró los dioses planetarios, pronunció las sílabas lícitas de un nombre poderoso, y durmió". Este sistema, en el fondo, no es más que una forma rebuscada de expresar los trámites que una madre aconseja a un niño pequeño para dormir bien antes de meterse en la cama: "toma un baño y reza tus oraciones". El sistema también funciona en el relato, porque el hecho es que durmió, y "casi inmediatamente soñó con un corazón que latía". Satisfecho con el método y sus resultados, continúa practicando el mismo rito noche tras noche, soñando el mismo corazón palpitante, una y otra vez, limitándose a realizar verificaciones cuidadosas desde distintos ángulos y posiciones, comprobando con creciente satisfacción su consistencia, su tamaño, su color ("granate", "del grandor de un puño cerrado"), registrando todas estas verificaciones con aparente seriedad. Después de muchas noches finalmente se decide a tocarlo: "Rozó la arteria pulmonar con el índice y luego todo el corazón, desde afuera y adentro".

Satisfecho con la prueba, pero siempre aconsejado por la prudencia, decide pasar algunas noches sin dormir para estar en óptima forma y luego soñar con mayor precisión, "y emprendió la visión de otro de los órganos principales". A través de esta detalladísima descripción que nos retrata al soñador como un personaje extremadamente metódico, Borges ha creado el ambiente propicio para una fantasía de larga duración, y adelanta el ritmo con la ayuda de la misma fórmula del tiempo comprimido que utilizó para mofarse del hallazgo bibliográfico en "La biblioteca de Babel", del siguiente modo: "Antes de un año llegó al esqueleto, a los párpados", que resulta ser una combinación tan disparatada

(esqueleto y párpados) como la del samoyedo-lituano. Al borde del ridículo, Borges hace que el soñador siga creando el rostro del simulacro, naturalmente a su imagen y semejanza.

Llegado a este punto, después de interesarnos poco a poco en la "ardua tarea" de crear un individuo completo —como el que construye un mecano— a través de una sucesión de sueños, Borges relaja de pronto la tensión e introduce la primera broma de gran calibre: "El pelo innumerable fue tal vez la tarea más difícil", y entonces el lector entiende la frivolidad del sueño, la necedad de soñar pelo a pelo. Cuando, unas líneas más abajo, Borges añade la siguiente observación sobre la pretensión de absoluta perfección que busca: "Rehízo el hombro derecho, acaso deficiente", la autoridad del juicio del soñador queda en entredicho precisamente por la utilización de los adverbios dubitativos ("acaso", "tal vez"), lo que alerta al lector sobre lo absurdo de lo narrado, como "el pelo innumerable fue tal vez la tarea más difícil", o "rehízo el hombro derecho, acaso deficiente". En este punto, la historia, además de fantástica y poética, adquiere también su matiz cómico que viene a añadirse a los anteriores para enriquecer la lectura.

La siguiente tarea del soñador, como en el poema "El Golem", es poner a su criatura a actuar, "imponerlo a la realidad". Mientras que el Golem apenas era capaz de barrer, mal que bien, la sinagoga, la criatura de "Las ruinas circulares" pasa con éxito cada prueba que le impone su creador, realizando todas las tareas que un padre desea ver hacer a su hijo. Su preocupación mayor es la de proteger a su criatura de la humillación de saberse simplemente un simulacro. Esta meta contrasta curiosamente con la del propio autor del texto, Borges, que según explica en "Después de las imágenes" pretendía precisamente "mostrar un individuo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país" pero que además debe sentir "el bochorno de no ser más que un simulacro". El dilema entre el deseo del autor y el del soñador en el texto se resuelve expeditivamente, con un oportuno incendio en el bosque. Un incendio que tornó el cielo del "color rosado de la encía de los leopardos". Ahora bien, hay muchas maneras de describir el color de un incendio. Probablemente la que elige Borges, la de "la encía de los leopardos" sea una de las más rebuscadas posibles. Borges había adelantado que una de las características de un simulacro era no ser quemado por las llamas. Aquí, al final del cuento, las llamas dan categoría de simulacro no solo al ser soñado sino también al soñador: "Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo". Vemos que el remate enlaza diestramente con el epígrafe del

comienzo (“Si dejara de soñar contigo..., tú te apagarías... ¡zas! como una vela”) y cierra el círculo del relato “Las ruinas circulares”.

Sería demasiado fácil continuar con la exploración del tema del soñador y el soñado en sus múltiples ramificaciones en los textos de Borges que van desde los primeros poemas de Fervor de Buenos Aires como “Afterglow”, “Amanecer”, o “Caminata”, hasta sus últimos escritos. Pero mi propósito es otro: investigar qué hace que la lectura de los textos de Borges nos haga a veces sonreír y otras reír. Así que pasaré a otra historia, seria como las demás ya analizadas, “El inmortal”, que abre la recopilación de El Aleph y que ha sido incluida por Borges en su Antología personal. Junto con “Tlön”, es uno de los relatos más largos, y quizá por ello ha sido también uno de los más analizados por los académicos y estudiosos de Borges. Como en otros cuentos comentados en este capítulo, contiene sueños, soldados cobardes y guerras cíclicas que se remontan hasta la Ilíada. También tiene algunas bromas y, como en “Tlön”, una posdata procedente del futuro, una posdata de 1950, cuando la edición de El Aleph es de 1949. Rizando el rizo, Borges señala deliberadamente el anacronismo, al cuestionar en la posdata de 1950 un estudio de 1948 que denuncia algo anticipadamente las fuentes de su escrito de 1949. De este modo, logra traer a colación el tema de la memoria y su relación indisoluble con el concepto del tiempo transcurrido, “un mundo sin memoria, sin tiempo”, que es el asunto central, alrededor del cual gira todo el relato.

La narración tiene como soporte la existencia de un manuscrito traducido literalmente del inglés al español, compuesto por cinco capítulos numerados en secuencia, enmarcado por una breve introducción cuya voz es de autoridad, solemne, una voz que parece la de Borges, explicando cómo ha llegado el manuscrito a sus manos. Se nos informa que el presunto autor del manuscrito es un anticuario de Londres, a quien la “Princesa de Lucinge”, amiga del narrador (un personaje real, de Argentina, una amiga que Borges ya había invocado para dar autenticidad a la posdata de Tlön), compró una primera edición de la versión inglesa de la Ilíada realizada por Alexander Pope en 1720. El manuscrito, “redactado en inglés”, y que “abunda en latinismos”, fue encontrado por la

“princesa” en el último volumen de la traducción de Pope. El nombre que Borges da al librero-anticuario londinense es nada menos que Joseph Cartaphilus, uno de los nombres del “Judío Errante”. En mi edición de la Britannica figura como “un personaje destinado a vivir hasta el fin de los tiempos por haber insultado a Jesús camino del Calvario”.

El narrador del manuscrito no es un personaje unívoco, sino una serie de reencarnaciones sucesivas de un hombre que primero va en busca de la inmortalidad y que finalmente acaba por querer encontrar la muerte. Comienza siendo la voz de un comandante de las legiones romanas destinado en Tebas durante el mandato de Diocleciano, un emperador del siglo iii, conocido sobre todo por ser el último en realizar una sangrienta persecución de los cristianos. Este oficial romano, llamado Marco Flaminio Rufo (¿será otra coincidencia de los nombres, Marco Rojo Flamante, como Red Scharlach?), es quien busca el río que da la inmortalidad (y lo encuentra, puesto que más tarde está entre quienes huyen en las migraciones temerosas de que el fin del mundo coincida con el fin del milenio), y después es uno de los supervivientes de la sangrienta batalla del puente de Stamford en 1066, batalla librada entre las tropas de Haroldo (el ganador) y las de Haraldo (el perdedor), y donde nuestro “héroe” no acaba de saber dónde se ubicó. También es el mismo hombre que en 1714 se suscribió a la edición de la Ilíada de Pope.

Pero no son estas sus únicas reencarnaciones, también será Ulises, Homero, Simbad el Marino... —en realidad un hombre inmortal puede llegar a ser todos los hombres— y finalmente también Joseph Cartaphilus, el anticuario de Londres originario de Smyrna, el Judío Errante. Después de todos estos avatares, no nos extraña que el autor del manuscrito anhele la muerte, aunque al comienzo de la narración desee vivir y por ello busque el río situado junto a la Ciudad de los Inmortales, que da la inmortalidad a los que beben de sus aguas.

La narración está sembrada de los clichés filosóficos familiares a los lectores de Borges, desde que “un hombre es todos los hombres”, hasta que “en un lapso infinito de tiempo a un hombre le pueden suceder todas las cosas”. Incluso hay referencias puntuales a Vico, y su teoría del corsi y ricorsi, los estadios cíclicos de desarrollo y decadencia de la sociedad. El relato constituye una fuente casi inagotable de hallazgos para los eruditos. Muy pocos, sin embargo, han reconocido a Joseph Cartaphilus como el Judío Errante, e incluso estos pocos han pasado por alto el anacronismo deliberado de la posdata de 1950 al relato de 1949. Es evidente que la cantidad de sugerencias que contiene el texto para la

divagación erudita es tal y tan compacta que hasta los lectores más “atentos” han desatendido las claves que el propio Borges va dejando aquí y allá, especialmente las del humor.

Admitiendo la posibilidad de que Borges no siempre está adoptando un punto de vista sesudo o serio, sino que también él toma distancia del texto a través de las bromas, podemos ver que estas son deliberadas y que además están estratégicamente dispuestas a lo largo del relato para ir sacando de tanto en tanto al lector del encantamiento del texto. Llamado simplemente “El inmortal”, el narrador de múltiples voces es un guerrero que teme a la muerte, un soldado profesional que es un cobarde. De ahí su indiferencia a su inclusión en las tropas de Haraldo o en las de Haroldo. Solo está interesado en sobrevivir. Al principio es un tribuno experimentado, cuyas tropas se componen de mercenarios, que naturalmente eran “los primeros en desertar”. Se describe a sí mismo como un comandante “recto” que, al ser informado de un posible motín, no “vacila ante el ejercicio de la severidad”, hasta saber que está protagonizado por los cristianos sediciosos entre sus tropas, “ávidos de vengar la crucifixión” de uno de los suyos. Bajo estas circunstancias, la prudencia le aconseja “huir del campamento” con otros soldados que “le eran fieles”, y a los que él también abandona “en la vasta noche”. Sabiendo esto, que nuestro héroe, como de hecho la mayoría de los héroes de Borges, es un cobarde, un hombre sin valor, leemos el comienzo del manuscrito:

Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos, cuando Diocleciano era emperador. Yo había militado (sin gloria) en las recientes guerras egipcias, yo era tribuno de una legión que estuvo acuartelada en Berenice, frente al Mar Rojo: la fiebre y la magia consumieron a muchos hombres que codiciaban magnánimos el acero...

Es evidente que el tribuno no había llegado a pelear, ya que las tropas estaban acuarteladas y los hombres morían de enfermedades, por lo que casi deseaban probar sus espadas. Pero él no, como nos revela a continuación:

... antes de un año las legiones reportaron el triunfo, pero yo logré apenas divisar

el rostro de Marte. Esa privación me dolió y fue tal vez la causa de que yo me arrojara a descubrir, por temerosos y difusos desiertos, la secreta Ciudad de los Inmortales.

Que no es un héroe es evidente, pero además su narración insiste en que no lo fue, y no solo eso sino que además temía a la muerte y por esa humillante razón se lanzó al descubrimiento del río que proporciona la inmortalidad a los afortunados que beben de sus aguas. Cuando huye bajo la cobertura de "la vasta noche" y vaga por el desierto en busca de las aguas sagradas y finalmente de cualquier agua, debido a la sed que lo aqueja, tiene un sueño que es como una de las paradojas de Zenón, un laberinto de tiempo y espacio en cuyo centro hay un cántaro: "mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo". Así concluye el primer capítulo, con nuestro "héroe" sediento atrapado en el centro del laberinto.

En el capítulo segundo, se despierta de esta pesadilla "en un oblongo nicho de piedra, no mayor que una sepultura común". En una primera lectura no caemos en la cuenta de dónde puede haber despertado el tribuno, hasta que a través de la acumulación de detalles llegamos a la conclusión de que se trata de los laberintos subterráneos que fueron las tumbas de los primeros cristianos en Roma, las catacumbas. Así, saliendo a la luz, trepando a la superficie de lo que para él es un "hipogeo" (un enterramiento romano), se encuentra con la Ciudad de los Inmortales, o sea, emerge a la Roma Imperial, al borde de un río que, naturalmente, le resulta vagamente familiar, conocido, puesto que es el río Tíber, pero ahora está poblado en sus orillas por gente que él ve como "trogloditas". Así describe el tribuno romano a los habitantes de Roma en el siglo v. Los vándalos conquistadores son para el tribuno del siglo iii como los habitantes de las cuevas legendarias de la literatura clásica, o sea trogloditas. Esta "atroz aldea" que vagamente confunde con su "ciudad natal" es de pronto la Ciudad de los Inmortales, una ciudad "atroz" puesto que ha sido abandonada y todos sus palacios están desiertos y fuera de escala, una ciudad como la que Piranesi representa en sus grabados de la Antichità Romane, como el mismo Borges señala en la posdata como una "interpolación" (léase plagio) de De Quincey.

Cuando se despierta en el nicho de las catacumbas, nuestro narrador ya es inmortal, aunque él no lo sabe puesto que a partir de ese momento se dedica a

huir de una y otra batalla a lo largo de sucesivas reencarnaciones, hasta que solamente cuando llega al siglo xx, como Joseph Cartaphilus, es de pronto consciente de su fatigosa inmortalidad. En seguida ansía liberarse de esa pesadilla, del continuo errar y vivir distintas vidas, y busca la muerte: “[si] existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad, en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren”. Puesto que el número de ríos no es infinito, un hombre inmortal algún día habrá podido beber de todas las aguas.

En el capítulo v, releyendo lo que ha escrito, con abundantes “latinismos”, nuestro narrador del siglo xx intuye que hay algo que no encaja en el desarrollo de la historia. Borges le hace observar, con una agudeza propia de la crítica estilística, que aunque es el relato de un hombre de guerra, “el narrador no repara en lo bélico y sí en la suerte de los hombres”. El relato le aparece como “irreal”, porque mezcla las experiencias de muchos “hombres distintos”, desde Homero a Joseph Cartaphilus.

Y como un eco de aquel “remoto” Imperio Británico que se describe en “El jardín de senderos que se bifurcan”, nuestro librero del siglo xx, transformado en crítico literario, se extraña de que Homero, reencarnado en Pope, “descubra, a la vuelta de muchos siglos, en un reino boreal y un idioma bárbaro, las formas de su Ilíada”. Una ilustración a modo de parábola del mito del eterno retorno, la repetición infinita de los ciclos históricos, presenciados por un hombre que es todos los hombres, como dice el mismo Borges: “La historia esencial es la de un hombre inmortal que precisamente por serlo, olvida su pasado” (Charbonnier, Entretiens, 1967).

¿Qué es lo que nos hace sonreír al leer este relato? Fundamentalmente, el descubrimiento de las claves, las epifanías que Borges va sembrando en el texto para el disfrute del lector; el habilidoso fluir de la voz narrativa, cambiante, una voz que provee al lector de la información necesaria para percibir los cambios de carácter del protagonista. Estas claves son como una mirada exterior que nos proporciona Borges. Nos permiten ver lo que ve el protagonista inmerso en su historia, “que ha olvidado su pasado”, como dice Borges, y también más allá, puesto que nuestra información es mayor. Es como en el teatro cómico, cuando el público adivina el próximo fracaso del protagonista desde su posición privilegiada, y esto es precisamente lo que desencadena la risa. Sabemos que el tribuno es un cobarde; sabemos que se despierta a la inmortalidad precisamente dentro del nicho de una necrópolis paleocristiana; sabemos que los “trogloditas” son los vándalos que ocuparon Roma; sabemos el final de las varias batallas de

las que huye, ignorante de su inmortalidad; sabemos que Homero es un nuevo bárbaro que ha olvidado el idioma griego; sabemos que el anticuario de Smyrna que escribe la historia en Londres es el Judío Errante. Sabemos, en suma, mucho más que lo que el personaje, continuamente reencarnado, sabe de sí mismo puesto que ha olvidado sus anteriores encarnaciones. Y este saber acumulado que irónicamente nos proporciona el narrador de múltiples voces es lo que nos permite adelantarnos a sus fracasos, sonreír ante sus necedades y su miedo a la muerte, improcedente en un inmortal.

En resumen, la epifanía es lo que desencadena la risa, las iluminaciones sucesivas, los descubrimientos de las claves que Borges va sembrando aquí y allá para nuestro regocijo y para el sufrimiento de este Judío Errante condenado a la cadena perpetua de ser todos los hombres.

Otra historia de El Aleph que cuenta con el control de la perspectiva para lograr su agudeza y su humor es “La casa de Asterión”. Borges cuenta a Burgin en sus Conversations (1969) que había despachado este relato en un solo día, en mayo de 1947. Por aquel entonces era editor de una revista, Los Anales de Buenos Aires, y el número estaba preparado para ir a la imprenta pero faltaban tres páginas para completarlo, y así, prácticamente en el acto, improvisó este cuento corto. Se trata de un relato en primera persona, un monólogo, precedido por un epígrafe de la Biblioteca de Apolodoro, una cita truncada: “Y la reina dio a la luz un hijo que se llamó Asterión...” y concluye con una coda en la voz de Teseo: “¿Lo creerás, Ariadna? El minotauro apenas se defendió”.

El interés, o parte del interés del relato, consiste en que solamente al final descubrimos la identidad del hablante, y que su candidez se debe a que es medio hombre, medio bestia, el mítico minotauro, el engendro ilegítimo de la reina Pasífae y el toro de Creta. La “casa” de la que habla Asterión es el famoso laberinto diseñado por Dédalo, encargado por el rey Minos para esconder al monstruo. El propósito de la estrategia de demora es mantener al lector en la oscuridad sin revelarle la identidad del hablante, que está calculado por Borges para impresionarnos al principio como un misántropo arrogante y algo chiflado,

empeñado en corregir los rumores que circulan sobre su comportamiento en esa gran casa:

Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa...

Para un lector argentino de Borges, estas referencias jactanciosas a la gran casa con sus muchos patios y aljibes podrían dar la sensación de que se trata de una enorme estancia autosuficiente:

No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos], los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo.

Esta primera impresión se ve truncada de pronto cuando, al final del monólogo, sabemos que Asterión no es un rústico estanciero, sino el legendario minotauro de Creta, un monstruo con la cabeza de un toro y el cuerpo de un hombre, un carnero esperando su “redención” a manos de su liberador:

“¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?”.

Y en definitiva será Teseo el que actuará como redentor de este monstruo que vaga por el laberinto y que desea la muerte debido a la soledad que le hace inventar continuamente supuestos visitantes a los que muestra su casa, soledad debida a esa singularidad que le enorgullece pero que también es la razón de su extrañamiento.

Lo importante es que únicamente al final del relato, en el último párrafo, esta realidad se devela ante los ojos del lector. La mayoría de las historias de Borges posponen hasta casi el final alguna clave importante para la comprensión total. Esto produce un efecto de sorpresa que incita a la relectura, como nos sucedía en "El inmortal" cuando de pronto encontramos por ejemplo a Homero, convertido en un bárbaro troglodita pero a la vez como el autor épico por excelencia, autor de Beowulfo, de Rolando o del Cid, un hombre que había vivido tanto tiempo que olvidó quién era. Igual que en "El inmortal" y en tantos otros relatos de Borges —"Las ruinas circulares" sería otro ejemplo— nos vemos obligados a volver atrás, a comprobar si entendimos bien lo que habíamos leído.

Y es en esa segunda lectura cuando podemos apreciar todas las sutilezas de la escritura borgiana y también el humor que encierran. En el caso del minotauro podemos ver la diferencia entre lo que el hablante nos muestra de sí mismo y lo que es, podemos apreciar su candidez, su autoengaño con respecto a su estatus, una suerte de ilustración extendida de la teoría de Hobbes, la "gratificación intelectual" que nos proporciona nuestra superioridad, nuestra "súbita iluminación" con respecto a los conocimientos del protagonista.

Una vez que sabemos quién es Asterión podemos reírnos de él cuando se vanagloria de que no es un prisionero, de que su "casa" está siempre abierta y no tiene candados, y lo que es más, de que incluso sale al exterior, aunque se ve obligado a volver a causa del temor reverencial que su real persona genera entre la gente común, que huye con sus "caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta". Caras, en otras palabras, muy diferentes de la suya, y muy semejantes a las nuestras, por lo menos desde el punto de vista del minotauro (quien quizás se hubiera sentido más a gusto entre los "rostros acaballados" que cita Yu Tsun).

¿Y qué hicieron estas personas reverenciales aquella noche cuando vieron al hombre con cabeza de toro? En la explicación ingenuamente arrogante que expone el propio Asterión:

Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar...

Es evidente que a lo que incita la presencia del minotauro no es como él quiere hacernos creer, al respeto y a la reverencia, sino al temor, la desesperación y la autodefensa, incluso al suicidio. Después de registrar las reacciones de la “grey” las interpreta así:

No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera. El hecho es que soy único.

Y esto realmente es comedia, aunque solo resulta cómico en la segunda lectura, cuando somos conscientes de las singularidades que Borges ha sembrado con habilidad a lo largo del discurso. Entonces, algo tan tangencial y carente de importancia como una nota a pie de página se vuelve tema central. Asterión se refiere a los muchos patios y aljibes de su casa siempre numerando catorce. Número que nuestro “editor”, repetidamente corrige, entre corchetes, por “infinitos”, y que explica de este modo en una nota al pie:

El original dice catorce, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, ese adjetivo numeral vale por infinitos.

La crítica literaria se embarca de forma rutinaria en la investigación de la numerología, atribuyendo un valor arcano a cualquier numero repetido. Por ejemplo, Borges menciona nueve hombres periódicamente sacrificados al minotauro mientras que la leyenda habla de siete varones y siete doncellas. De ahí se deduce que Borges ha tenido una razón profunda para alterar la cifra. Luego veremos que simplemente la recordaba mal.

Cuando James Irby (“Encuentro con Borges”, Revista de la Universidad de México, junio 1962), le pregunta sobre el significado de los números en “La casa de Asterión”, y sobre por qué 9 y no 14 (7 + 7), Borges le responde que el asunto no tenía importancia alguna, que el número que él recordaba no era 7, sino 9,

tomado quizás de algún manual de mitología griega. Dejando de lado preocupaciones numerológicas, lo que nos dice en definitiva la nota pseudoerudita del “editor” es que tal como Asterión, el hombre con la cabeza de toro, y el cerebro de toro, no ha podido aprender a leer —Borges le hace aseverar con jactancia que nada es comunicable a través de la escritura, puesto que él nunca ha podido distinguir entre una letra y otra del alfabeto—, también es incapaz de contar. Su mente bovina es como la de un niño que cuando cuenta dice: 1, 2, 3... muchos... o 14, o “infinitos” como la nota risible nos informa.

El minotauro es un “half-wit”, una especie de idiota que ignora lo que dice, explicó Borges a Irby, algo así como una señora que conoció una vez, “que orgullosamente creía ser un genio para el bridge, pero confesaba que siempre perdía, porque no tenía paciencia para atender a las minucias del juego”. De forma similar, Asterión se jacta de que fue su impaciencia generosa “lo que no consintió que aprendiera a leer”, o a contar.

Otro cuento que también se desarrolla en un laberinto y que el propio Borges ha decidido explicar como humorístico es “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, una intrincada historia añadida a la segunda edición de El Aleph en 1952. Aparentemente es una historia detectivesca clásica con el sabueso sabelotodo Unwin (que significa Un-Win, no-ganador) que, fiel a la pintoresca tradición, fuma en pipa y se considera un maestro del razonamiento deductivo, y su fiel ayudante, Dunraven, algo torpón aunque más pragmático, a quien Unwin le demuestra a la menor ocasión su superioridad deductiva. Dunraven también está caracterizado como un perdedor, un soñador de éxitos irrealizados: “Se sabía autor de una considerable epopeya que sus contemporáneos casi no podrían escandir y cuyo tema no le había sido aún revelado”. O sea, que ni tan siquiera conocía el tema sobre el que iba a escribir su famosa epopeya.

Esta pareja de detectives está investigando un hecho sucedido veinte años antes, la muerte de un visir árabe (de barba bermeja) que huyó a Cornwall con su esclavo negro y un vistoso león para allí construir un enorme laberinto “de color carmesí” en la cima de una montaña con vistas al mar, donde pretendía

esconderse de un supuesto enemigo que quería asesinarlo. No se puede decir que este sea el mejor escondite para huir de un enemigo, como el propio Unwin deduce en el relato, sino justamente la forma de atraerlo a una trampa. Pero veamos qué explicación nos da el propio Borges sobre este cuento en sus "Comentarios" para la traducción al inglés de The Aleph and Other Stories:

A medida que escribía "Abenjacán", se iba convirtiendo en una combinación de una historia de detectives al uso y a la vez en una caricatura de estas historias. Mientras más trabajaba en ello más insostenible parecía el argumento y más fuerte era mi voluntad de parodiar. Espero que la historia resultante sea leída por su humor. No puedo esperar que nadie tome en serio o busque símbolos en mis caprichos pintorescos tales como un esclavo negro, un león en Cornwall, un rey árabe pelirrojo o un laberinto escarlata tan grande que a primera vista sus murallas curvadas parecían una línea recta.

Hacia los años 50, Borges deja de ser un autor leído solo por un grupo de adictos a la revista Sur, y se convierte en un escritor más conocido. Esto motivó una reedición de El Aleph en 1952 y otra de Ficciones en 1956, donde añadió algunos cuentos que entretanto habían sido publicados en las revistas literarias de Buenos Aires. Sus esfuerzos por enfatizar los rasgos de humor en las nuevas versiones se hacen evidentes en "La secta del Fénix", una especie de ensayo que apareció primero en Sur (septiembre de 1952), entre un artículo de Heidegger ("¿Qué significa pensar?") y otro de Marguerite Yourcenar sobre Miguel Ángel pintando la Capilla Sixtina. El ensayo de Borges, que encaja muy bien entre estos dos textos, adopta el tono sesudo de un historiador de la cultura que describe sus investigaciones sobre la supervivencia de un rito antiguo. Así comienza el denso ensayo:

Quienes escriben que la secta del Fénix tuvo su origen en Heliópolis, y la derivan de la restauración religiosa que sucedió a la muerte del reformador

, alegan textos de Herodoto, de Tácito y de los monumentos egipcios, pero ignoran, o quieren ignorar, que la denominación por el Fénix no es anterior a Hrabano Mauro y que las fuentes más antiguas (las Saturnales o Flavio Josefo digamos) solo hablan de la Gente de la Costumbre o de la Gente del Secreto. Ya Gregorovius observó, en los conventículos de Ferrara, que la mención del Fénix era rarísima en el lenguaje oral; en Ginebra he tratado con artesanos que no me comprendieron cuando inquirí si eran hombres del Fénix, pero que admitieron, acto continuo, ser hombres del Secreto. Si no me engaño, igual cosa acontece con los budistas...

¿Qué será esta secta, cuáles serán sus secretos, los de una congregación que data de los tiempos más antiguos, que ha sobrevivido hasta el presente y que hasta involucra a los budistas? Recientemente oí a un académico eminente, que ha escrito mucho sobre Borges, citar este texto como un ejemplo de la cualidad duradera de la literatura misma, que a pesar de los muchos pronósticos sobre su muerte, se niega a desaparecer. Esta hipótesis, que la secta del Fénix la componemos todos los adictos a la literatura, parecería plausible si el texto no fuera desacreditándola poco a poco hasta convertirla en motivo de risa, como veremos a continuación. El texto nos revela que los nefandos practicantes de esta secta son “ubicuos” y que “en un medio judío, se parecen a los judíos”, y —primera broma— que hasta una autoridad como “el doctor Juan Francisco Amaro, de Paysandú [una provincia ganadera del vecino Uruguay], ponderó la facilidad con que se acriollaban”.

¿Quiénes son estas gentes que con tanta rapidez se adaptan a todo, tan raros y misteriosos, pertenecientes a “una estirpe” a quien Dios asegura “la eternidad, si sus hombres, generación tras generación, ejecutan el rito”? En apariencia, para ayudarnos, Borges añade un testimonio personal:

He compulsado los informes de los viajeros, he conversado con patriarcas y teólogos; puedo dar fe de que el cumplimiento del rito es la única práctica religiosa que observan los sectarios. El rito constituye el Secreto. Este, como ya

indiqué, se transmite de generación en generación...

Sin embargo, mientras más información adquirimos, más oscuro parece este rito, ya que Borges sigue manifestando su asombro por algo tan secreto que ha logrado sobrevivir a las vicisitudes de siglos y siglos de guerras y migraciones, y a pesar de todo continúa teniendo devotos. El ensayo termina en un nivel aún más elevado que el del comienzo, sobre el tema de la secta del Fénix y con una frase que nos deja absolutamente perplejos pero que es la clave de la interpretación de la historia. Tan difundida se ha hecho su práctica, "que ya es instintiva".

Mi experiencia personal en la docencia de este ingenioso ensayo ha sido que nadie ha podido develar el misterio de la secta del Fénix. Hecho nada sorprendente en el caso de una primera generación de lectores de Borges que todo lo tomaban en serio, pero más raro en el presente, cuando somos conscientes de esos deslices humorísticos que Borges inserta en sus escritos. Ronald Christ tuvo la osadía de preguntarle a Borges: "¿Cuál es el secreto de la secta del Fénix?". Que Borges disfrutó con la idea de mantener a sus lectores en la más completa oscuridad, es evidente porque a esta pregunta se hizo el esquivo; no le contesta directamente, le sugiere que "lo consulte con la almohada" y que ya "se lo contaré mañana". A la mañana siguiente, al ser preguntado otra vez, Borges sigue con sus evasivas y finalmente le sopla al oído —porque una señora está presente— que el secreto de la secta del Fénix "es lo que Whitman dice que el marido divino sabe gracias al acto de engendrar". Y a continuación le cuenta la anécdota personal de que cuando él supo de este asunto por primera vez, cuando era un niño, estaba horrorizado de pensar que su padre y su madre lo habían hecho: "Es un acto de inmortalidad, un rito de inmortalidad, ¿no es cierto?".[27]

Una vez que sabemos que el rito es la copulación, entendemos los enrevesados circunloquios que Borges inventó para esconderlo. Pero sobre todo lo que nos da la clave es que ha llegado a ser "instintivo". De pronto todas las coordenadas encajan y esto desencadena en el lector la "gloria súbita", la risa y la satisfacción de la comprensión. Por ejemplo, cuando leemos pasajes como este, ya sin inocencia:

El rito constituye el Secreto. Este, como ya indiqué, se transmite de generación en generación, pero el uso no quiere que las madres lo enseñen a los hijos, ni tampoco los sacerdotes; la iniciación en el misterio es tarea de los individuos más bajos. Un esclavo, un leproso o un pordiosero hacen de mistagogos. También un niño puede adoctrinar a otro niño. El acto en sí es trivial, momentáneo y no requiere descripción... No hay templos dedicados especialmente a la celebración de este culto, pero una ruina, un sótano, o un zaguán se juzgan lugares propicios.

Todo el mundo “lo” hace, dondequiera que puede, y nadie habla de ello porque:

No hay palabras decentes para nombrarlo, pero se entiende que todas las palabras lo nombran o, mejor dicho, que inevitablemente lo aluden, y así, en el diálogo yo he dicho una cosa cualquiera y los adeptos han sonreído o se han puesto incómodos, porque sintieron que yo había tocado el Secreto.

De hecho, Borges continúa explicando, hay poemas enteros escritos por sectarios, cuyos temas parecen ser el mar o el crepúsculo pero que los iniciados saben que remiten al Secreto. Vimos un ejemplo de ello cuando citamos el poema de Lugones, “Delectación morosa”, que Borges ridiculizaba en su época vanguardista.

Antes hemos señalado que Borges, en vista de que sus bromas no eran captadas por los lectores, en sucesivas ediciones iba insertando adendas, párrafos enteros o notas para añadir nuevas pistas a las ya existentes. Es el caso también de “La secta del Fénix”, donde el penúltimo párrafo es añadido en la segunda edición de Ficciones en 1956. Ahí nombra a San Juan de la Cruz, pero de tal manera, en su versión anglosajona (John of the Rood), que vuelve a ser otro misterio para la mayoría de los lectores, ya que el nombre del místico español queda absolutamente enmascarado y no añade información:

Gozan de mucho crédito, en cambio, quienes deliberadamente renuncian a la

Costumbre y logran un comercio directo con la divinidad; estos, para manifestar ese comercio, lo hacen con figuras de la liturgia y así John of the Rood escribió...

Así que el significado de este relato en forma de ensayo quedó sumido en la más absoluta oscuridad hasta que Ronald Christ se atrevió a preguntarle a Borges, y a insistir, y así logró develarlo. La solución pasa ahora de boca en boca, de lector a lector de forma misteriosamente lenta, quizá como Borges hubiera deseado, creándose así una secta de lectores iniciados y ansiosos por revelarlo a los demás.

Como en el caso de Asterión, la clave solo nos es revelada al final del relato con la afirmación de que su práctica es “instintiva”. Este hecho sencillo, combinado con el nombre que da título al relato y bautiza a la secta, Fénix, nos remite con toda evidencia al pájaro mítico, símbolo de la inmortalidad, que tiene la singularidad de que, tras su muerte, resurge de sus cenizas con la frescura de la juventud. Esto podría también haber hecho pensar a los lectores en lo que los franceses llaman “la petite mort”. Pero no ha sucedido así. A veces las bromas necesitan una explicación.

Como no quiero convertir este capítulo en un sumidero de las bromas vertidas, incrustadas por Borges en estos textos ya canónicos, prefiero volver nuestra atención hacia los placeres de sus últimas ficciones, en las que practicó una forma de humor algo distinta. Pero antes de pasar a este capítulo sería útil dar marcha atrás, para examinar un libro que pasó inadvertido cuando fue publicado en 1935 y que sin embargo ha llegado a ser fundamental para el estudio del desarrollo de la obra de ficción de Borges, como precursor o antecedente. Me refiero a Historia universal de la infamia.

V - De cómo Borges escribe para divertir

El verdadero comienzo de mi carrera como escritor de cuentos arranca de una serie de viñetas titulada Historia universal de la infamia con las que colaboré en Crítica en 1933 y 1934 y que eran una especie de supercherías y pseudoensayos.

Borges, 1970

Borges empezó su carrera literaria, como hemos visto en otro capítulo, divirtiéndose a costa de algunos escritores consagrados, ironizando sobre sus obras. Luego descubrió que el propio acto de escribir podía resultar divertido, y que además podía aspirar a divertir también a sus lectores. La oportunidad le llegó en 1933. El periódico Crítica, un tabloide recién fundado cuyos parámetros intelectuales eran los deportes y el sensacionalismo, le encargó una página literaria. Los lectores de esta publicación serían lo que Henry Mencken llamaba la "booboisie" y Borges hizo para ellos una serie de viñetas cómicas de personajes extravagantes, una galería de piratas, estafadores, canallas y gánsteres —hay que pensar que estamos en los años 30— todos bajo el rótulo de Historia universal de la infamia. Después de publicar media docena de estas historias, unas reales, otras ficticias, Borges se aburrió del proyecto e interrumpió su colaboración en Crítica, pero decidió publicar las historias en un delgado volumen con el mismo título rimbombante de Historia universal de la infamia, en 1935.

A pesar de que el libro tuvo una reseña elogiosa de Amado Alonso —cómo no, en Sur— celebrando la llegada de una nueva voz al campo de la narrativa, la de "Borges narrador" como se titula el ensayo crítico, estas historias fueron pronto olvidadas. La crítica solo comenzó a prestarles atención cuando tuvieron una segunda edición en 1954, en la estela del éxito de Ficciones y El Aleph. Desde entonces han sido mitificadas por los borgianos, que las han considerado el campo de experimentación de las técnicas narrativas, el punto de referencia para valorar sus "progresos" como narrador, y también para comparar las fuentes con las versiones que Borges nos ofrece, e incluso, para maravillarse de aquellas historias totalmente inventadas por él —como si la invención fuera un hecho

insólito en la historia de la literatura. Borges contribuyó a esta mitificación explicando en sus prólogos y entrevistas que se trataba únicamente de meros "ejercicios" de un joven tímido, que no se atrevía a escribir un cuento directo. Fue solo en 1970, después de traducir estos textos al inglés con Norman Thomas di Giovanni, cuando Borges admitió que eran "hoaxes", supercherías, o sea, obras de invención, de creación.

Cualquiera que sea el motivo de la mitificación de estas historias y que, probablemente, no va más allá de la habitual costumbre de Borges de manipular a sus lectores y a sus críticos, esta serie de relatos resulta divertida. Carecen de las sutilezas de Ficciones o El Aleph, son simplemente divertidas, empezando por sus propios títulos basados en oximorones que sacuden al lector por sus evidentes contradicciones. La pieza que abre la colección es supuestamente un informe de un timo del siglo xix, que consistía en inducir a los esclavos de Mississippi a fugarse en repetidas ocasiones para luego ser vendidos a otras plantaciones. Una parte del dinero quedaba como un depósito en la "cuenta" del esclavo que compraría su definitiva libertad, tras una última fuga que nunca llegaba. El título que describe este timo es: "El espantoso redentor Lazarus Morell". Por definición, un redentor puede ser muchas cosas, pero no "espantoso", y menos aún "atroz", como así lo modificó Borges en sucesivas ediciones. Este relato está seguido de seis más, igualmente disparatados como "El impostor inverosímil Tom Castro", basado en el famoso caso Tichborne; "La viuda Ching, pirata", sobre una dama china convertida en una aguerrida bucanera; Billy the Kid, "el asesino desinteresado"; o la saga de un matón profesional de Nueva York, Monk Eastman, "proveedor de iniquidades". La colección se completa para alcanzar el grosor de un libro, con una antología de relleno, un surtido de pasajes exóticos que simulan ser transcripciones de documentos encontrados y que van desde las cándidas conversaciones de Swedenborg con los ángeles, a informes de viajeros sobre prácticas y costumbres exóticas en distintos puntos del globo, además de lo que Borges llama un cuento directo, "Hombre de la esquina rosada".

La última página ostenta un "índice de fuentes", algunas reales y otras falsas.

Podría ser interesante cotejar las fuentes con los relatos pero estos son suficientemente divertidos para merecer atención por sí mismos y aquí nos detendremos solamente en la prosa rebuscada que Borges utiliza para describir esta galería de personajes insólitos. De hecho, en ninguno de los relatos se le permite al lector olvidarse de que está escribiendo para divertirnos, tan disparatados son los personajes y tan distanciadora su descripción.

Por ejemplo, el relato inicial sobre "El atroz redentor Lazarus Morell" está situado en la desembocadura del rio Mississippi, descrita de forma altisonante como "el digno teatro de ese incomparable canalla". Esta enfilada de palabras es una ilustración de lo que Mark Twain llamó "a stopper", un frenazo al final ya que el lector debe pararse a verificar si ha leído bien. Se trata de un recurso cómico con un repentino cambio de registro que sigue a una secuencia seria y que sorprende al lector. La pauta de la prosa es progresivamente rimbombante y laudatoria hasta llegar a la palabra final, "canalla", que no esperamos. He aquí la frase completa con toda su majestuosidad ciceroniana: "El Padre de las Aguas, el Mississippi, el río más extenso del mundo, fue el digno teatro de ese incomparable canalla". Este tipo de prosa nos condiciona la lectura de modo que somos capaces de apreciar la descripción —altisonante y repleta de figuras retóricas— del escenario, que por esta razón resulta casi insólita:

Es un río de aguas mulatas; más de cuatrocientos millones de toneladas de fango insultan anualmente el Golfo de Méjico, descargadas por él. Tanta basura venerable y antigua ha construido un delta, donde los gigantescos cipreses de los pantanos crecen de los despojos de un continente en perpetua disolución, y donde laberintos de barro, de pescados muertos y de juncos, dilatan las fronteras y la paz de su fétido imperio. Más arriba, a la altura del Arkansas y del Ohio, se alargan tierras bajas también. Las habita una estirpe amarillenta de hombres escuálidos, propensos a la fiebre...

Obviamente, no se trata de un hermoso relato del aristocrático sur profundo, con sus pobres pobladores viviendo en el basurero de "un continente en perpetua disolución" y cuya única dignidad es la de ser blancos ("white trash"), "una estirpe amarillenta de hombres escuálidos". Pero la descripción tampoco está calculada para crear indignación en el lector. No se trata de literatura social, sino

más bien de un retrato sarcástico de este centro de supremacía blanca mitificada por la literatura sureña. Los señores del sur viven en unas pretenciosas casas, copias de la arquitectura clásica, con frontones y columnas imitando mármol blanco, “siempre con un pórtico pseudogriego de pino blanco” escribe Borges. Y cuando los esclavos se escapaban era una diversión: “Hombres de barba entera saltaban sobre hermosos caballos y los rastreaban fuertes perros de presa”. O sea, una cacería, copia vulgar de las cazas de zorros de la rancia aristocracia inglesa.

Lo que hace que esta prosa resulte tan brillante es su exageración burlesca, con la dosis de verosimilitud necesaria que permite su interpretación. Se lee como una parodia de Faulkner (a quien Borges tradujo para publicarlo en Sur), que se mueve en dos direcciones al mismo tiempo, impasible y solemne en el tono, y a la vez ridícula en el tenor, que provoca la hilaridad por el choque de fuerzas opuestas y por las conexiones entre cosas absolutamente disímiles, esa clase de incongruencia que Schopenhauer define como la fuente de todo humor.

Lazarus Morell no había sido muy favorecido por la fortuna. Nacido en una familia pobre, de blancos, era poco agraciado, pero con el paso de los años consiguió convertirse en algo así como el arquetipo de un coronel de Kentucky, lo que nos sugiere que quizás todos los caballeros del sur son “canalla blanca”. Esto lo logra Borges por medio de dos construcciones paralelas. La primera describiendo los orígenes de Morell:

En las chacras abandonadas, en los suburbios, en los cañaverales apretados y en los lodazales abyectos, vivían los “poor whites”, la canalla blanca. Eran pescadores, vagos, cazadores, cuatreros. De los negros solían mendigar pedazos de comida robada y mantenían en su postración un orgullo: el de la sangre sin tizne, sin mezcla. Lazarus Morell fue uno de ellos.

La segunda describiendo su edad madura:

No fue agraciado de joven y los ojos demasiado cercanos y los labios lineales no predisponían en su favor. Los años, luego, le confirieron esa peculiar majestad

que tienen los canallas encanecidos. Era un caballero antiguo del Sur.

Borges no solamente está parodiando un estilo elevado sino que más bien lo está utilizando en su provecho, como vehículo para ridiculizar. No nos reímos del estilo sino de las imágenes que sugiere a lo largo de la lectura. Antes se trataba de un par de adjetivos (“venerable” y “antiguo”) que provocaban la hilaridad al ser utilizados como modificantes del sustantivo basura: “basura venerable y antigua”. Estos dos párrafos reproducidos más arriba son muy similares en cuanto a estructura se refiere, cada uno terminando en una frase que cambia por completo el sentido de todo lo anterior. Pero, además, la cadencia de estas frases, en cada párrafo —el joven Lazarus Morell “fue uno de ellos” (“canalla blanca”); el viejo Lazarus Morell (ya “canalla encanecido”) de pronto “Era un caballero antiguo del Sur”— es lo que subraya la ironía y lo que nos permite reconocer que es intencionada.

En definitiva, se trata de recursos de la retórica clásica, que aquí son utilizados con la estrategia de un vanguardista para juntar realidades distantes y provocar insólitos sentidos. En su periodo ultraísta, Borges había empleado esta técnica para forjar imágenes nuevas. En Historia universal de la infamia la utiliza para generar incongruencias iluminando lo ridículo, aquí convirtiendo a Lazarus Morell y a los coroneles de Kentucky en una misma cosa. De forma semejante Borges relaciona a Morell con los gánsteres de los años 30 cuyas viles hazañas fueron el sustento del lector medio de Crítica. La disciplina gangsteril de Al Capone y Bugs Moran están relacionados en un párrafo seguido de una descripción del método de Morell de tratar a los que habían descubierto su sistema de engaño. Para evitar que se produjera una denuncia fueron tirados al río con una “segura piedra a los pies”. Una hipálage que invierte la anticipada relación sintáctica entre las dos palabras constatando la seguridad aportada por la piedra, que en realidad conduce a una “segura” muerte. De esta manera, sonriendo, nos damos cuenta del denominador común: todos son gánsteres. Morell es una versión decimonónica de Al Capone, una variante más de un hombre que es todos los hombres, y que vive la cíclica repetición de la historia.

En un relato sobre un gánster real de Nueva York, “Monk Eastman, proveedor de iniquidades” —o sea, repartidor de maldades e injusticias—, Borges hace una adaptación libre del texto de Herbert Asbury, The Gangs of New York, publicado en 1927, utilizando otra clase de paralelismo para crear un efecto de humor. Compara las guerras entre bandas de Nueva York con las riñas de cuchillo entre los compadritos de Buenos Aires, y ambas a su vez están contextualizadas en la legendaria guerra de Troya, que es lo que le permite a Borges describirlas en términos épicos.

En el ejemplo citado a continuación, cada repetición anafórica de precisión numérica es utilizada como en la épica de tradición oral, para crear el efecto de que el juglar era testigo presencial del hecho narrado: “Unos cien héroes” son los participantes en el asunto. Después de cada repetición hay una descripción de estos cien que es contradictoria con lo heroico. El lector, por lo tanto, no puede dejar de percatarse de que se trata de un texto escrito en tono burlesco, para divertir. La tensión se mantiene, sin embargo, y nuestra risa se demora hasta el final de la larga secuencia descriptiva de estos cien héroes, por el procedimiento de situar al final el verbo que le da el sentido. No sabemos qué está sucediendo, qué están haciendo esos cien héroes hasta llegar al término de la enfilada anafórica: una guerra callejera entre bandas. Un recurso retórico hábilmente manipulado para crear un efecto de frenazo final, al estilo de un “stopper” de Mark Twain:

Unos cien héroes vagamente distintos de las fotografías que estarán desvaneciéndose en los prontuarios, unos cien héroes saturados de humo de tabaco y de alcohol, unos cien héroes de sombrero de paja con cinta de colores, unos cien héroes afectados quien más quien menos de enfermedades vergonzosas, de caries, de dolencias de las vías respiratorias o del riñón, unos cien héroes tan insignificantes o espléndidos como los de Troya o Junín libraron ese renegrido hecho de armas en la sombra de los arcos del “Elevated”.

Al final comprendemos que esta batalla épica entre “héroes” no es sino una guerra de bandas de gánsteres que tiene lugar bajo los arcos del antiguo tren

elevado de Brooklyn. Y que estos cien héroes son en realidad matones de la época de la prohibición, con enfermedades y lacras físicas, todos más viejos de lo que aparecen en las fotografías de las fichas policiales, uniformados para el combate con sombreros de paja con cintas de los respectivos colores de cada banda. Estos héroes son simultáneamente enaltecidos y ridiculizados, y la batalla, al ser comparada con otras tan disímiles como las de Troya o Junín —y a la vez tan semejantes—, permite el tono épico de la narración, y el toque del reconocimiento es lo que sugiere que todas estas batallas constituyen en definitiva la misma batalla; poco importa que se lleve a cabo entre bandas o entre efectivos militares.

El verdadero Monk Eastman fue detenido y encarcelado. Se le conmutó la pena a cambio de su participación en la primera guerra mundial como conductor de una ambulancia. Herbert Asbury lo describe como una figura al estilo de Hemingway, arriesgándose y rescatando a los heridos en el campo de cruentas batallas. Borges altera esta realidad biográfica en interés de la simetría poética, haciéndole ser detenido de nuevo después de salir de la prisión: “El ocho de setiembre de 1917 promovió un desorden en la vía pública; el nueve, resolvió participar en otro desorden y se alistó en un regimiento de infantería”. La misma palabra (“desorden”) remata el conocido mensaje borgiano, de que una guerra es igual que la otra. En esta versión, Monk Eastman, fiel a su carácter, en lugar de distinguirse por su valor como conductor de ambulancias, se distingue en combate por su crueldad: se opone a coger prisioneros, lo que califica de “práctica deplorable”, y decide liquidarlos con la culata del fusil, para no malgastar balas.

El humor tiene a menudo una función dual, y nos hace aprender a través de la risa. La batalla de Junín para Borges es algo serio que pertenece a la mitología de la Argentina y, a la vez, algo inútil que merece ser ridiculizado y este es el tratamiento que la da, a veces serio, a veces ridículo, como el que hiciera con la “Fundación mitológica de Buenos Aires”. De hecho, su bisabuelo, el coronel Isidoro Suárez, luchó en aquella batalla y es mencionado en muchos textos de Borges, en poemas y relatos así como en varios ensayos. La primera mención

está en Fervor de Buenos Aires donde es el sujeto de una “Inscripción funeraria”, con versos como: “Dilató su valor sobre los Andes / [...] / Ahora es un poco de ceniza...”. Más tarde, cuando bajo la dictadura de Perón se encarcelaba a la gente por sus ideas, Borges resucitó la voz de su bisabuelo:

Su bisnieto escribe estos versos y una tácita voz

desde lo antiguo de la sangre le llega:

—¿Qué importa mi batalla de Junín si es una gloriosa memoria,

una fecha que se aprende para un examen o un lugar en el atlas?

La batalla es eterna y puede prescindir de la pompa

de visibles ejércitos con clarines;

Junín son dos civiles que en una esquina maldicen a un tirano,

o un hombre oscuro que se muere en la cárcel.

La cíclica batalla es otra vez la misma, aunque ahora ennoblecida por el contexto de la lucha, eternamente renovada, del hombre contra la tiranía. El poema fue publicado durante el período más duro de la represión peronista, camuflado bajo el disfraz de estar celebrando una fiesta patriótica: “Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín” (Sur, enero de 1953).

Perón ya había demostrado anteriormente su agudo sentido del humor al castigar la oposición de Borges al régimen. Como funcionario del gobierno en el sistema de bibliotecas públicas de Buenos Aires, Borges tenía un trabajo seguro. Teóricamente no podía ser despedido de su puesto sin ser reinsertado en otro.

Así, en agosto de 1946, después de consolidar Perón su poder, la osadía de Borges al comparar el surgimiento del peronismo en la Argentina con el del nazismo en Alemania fue castigada con un “ascenso”. De mero catalogador de libros en una “oscura sucursal” de la biblioteca pública, pasó a ser Inspector-Jefe de Aves y Conejos en los Mercados y Ferias Públicas. La ironía era calculada. A Perón también le gustaba la “cachada” —gastar una broma a la medida de sus oponentes—, en este caso poniendo a su valeroso antagonista a cargo de “las gallinas”. No queriendo ser así ridiculizado, Borges dimitió.

Tal como lo cuenta el propio Borges, fue durante la dictadura de Perón cuando no tuvo más remedio, obligado por las circunstancias, que vencer su timidez y aprender a hablar en público, para ganarse la vida como conferenciante; una actividad que a su vez lo ayudó a promocionarse como escritor. La gente comenzó a comprar sus libros y fue en este período de 1945-1955 cuando se reeditaron Ficciones, El Aleph e Historia universal de la infamia.

Hay varios textos de esta década que están escritos en el mismo estilo de las viñetas de Historia universal de la infamia. El más notable es “La fiesta del monstruo”, que finge alabar a Perón y está articulado en el argot callejero de uno de los “descamisados” peronistas. Describe la ronda política de unos matones, unos “proletarios” a sueldo, al estilo de Monk Eastman, que dan una paliza a los de la oposición. La fecha es significativa, el 24 de noviembre de 1947, el día en que Perón dio un discurso radiofónico especialmente demagógico.

El relato fue escrito en colaboración con Adolfo Bioy Casares, otro joven escritor argentino opuesto a la política de Perón, con quien Borges había colaborado en 1936 en un pseudocientífico panfleto publicitario (con recetas) para promocionar el consumo de un nuevo producto alimenticio, La leche cuajada La Martona: Estudio dietético sobre las leches ácidas, una especie de yogur que se vendía en las tiendas “La Martona” que pertenecían a la familia de Bioy.[28]

Volviendo al relato “La celebración del monstruo”, se trata de una fingida alabanza de Perón que solo en su fina ironía demuestra que se trata de una crítica a sus modos gansteriles de hacer política. Está narrado en la voz de un arrogante matón de una banda paramilitar, subvencionada por el gobierno de Perón. El matón le cuenta a su novia las hazañas realizadas por él y sus compañeros en apoyo del “Monstruo” —un término afectuoso para describir a Perón, el gran “laburante” argentino—: “Te prevengo, Nelly, que fue una jornada cívica en

forma”, un día en que lo tuvieron duro, pintando anuncios publicitarios de Perón en las fachadas de las casas del barrio norte, el más elegante de Buenos Aires, volcando un autobús para luego incendiarlo, o apedreando a un “miserable cuatro ojos” —o sea un judío— hasta dejarlo muerto, antes de reunirse con otros escuadrones en la Plaza de Mayo para vitorear “la palabra del Monstruo”. Y así sigue el matón a su novia: “Estas orejas lo escucharon, gordeta, mismo como todo el país, porque el discurso se transmite en cadena”. El humor negro que destila el relato consigue subrayar lo grotesco de las actividades pandilleras de estos patriotas que son, en realidad, matones políticos.

Uno de los aspectos que singulariza el lado cómico de la obra de Borges es su habilidad para caracterizar a sus personajes por su manera peculiar de hablar. Ya hemos visto anteriormente cómo utilizó distintas voces en “Pierre Menard”, o cómo describió al patético y estúpido minotauro con unas pocas frases, a través de sus parlamentos. La primera vez que Borges nos muestra este talento es en el relato “Hombre de la esquina rosada”, un monólogo nostálgico en el cual casi podemos oír la voz fanfarrona de uno que fue un compadrito, un viejo que ejerció como matón callejero. El relato se publicó originalmente en Crítica (septiembre de 1933) bajo el título “Hombres de las orillas” y luego fue incluido en Historia universal de la infamia. Por qué razón es uno de sus relatos más famosos, con dos versiones cinematográficas y un ballet inspirado en él, es misterioso incluso para Borges, quien se confiesa “embarrassed”, o avergonzado por la popularidad alcanzada por este cuento. En su “Autobiographical Essay”, unas confesiones a Norman Thomas di Giovanni (1970), lo desprecia como “demasiado teatral y amanerado”.

Aunque este cuento no pretende ser humorístico, posee sin embargo esta chispa que desencadena el reconocimiento de una broma cuando nos enteramos, justo al final del relato, de que el narrador que está contando la historia con tono fanfarrón es el asesino y además es un cobarde. Por primera vez —al menos la primera conocida por la crítica— Borges utiliza un seudónimo, ya que en 1933 lo firma como “F. Bustos”. Con ello no pretende esconder la identidad del autor. Se trata de un recurso de legitimización de la historia para fingir que se trata de

algo realmente ocurrido, narrado por un observador exterior, que ha sido contado para encandilar a un público amplio en un bar popular, y finalmente para impresionar al único que resiste oírlo hasta el final, a “Borges”, un caballero de ciudad que no sabe nada de la vida dura de los arrabales. En esta estructura narrativa, F. Bustos, el firmante de la narración, es el espectador imparcial que redacta la historia tal como la oye. Este recurso narrativo es lo que en Rusia se llama skaz, una narración escrita que utiliza la ilusión de un relato oral auténtico, para hacer que el lector sepa que el narrador es consciente de nuestra presencia, que el lector es parte de la historia, siendo el fin último impresionarlo o engañarlo. Al igual que “La celebración del monstruo”, está escrito en un argot con sintaxis inusual y faltas gramaticales, imitando el lenguaje de un matón callejero que nos cuenta el momento más importante de su vida, cuando llega a ser un hombre, al matar a un rival en una riña de cuchillos.

Comienza la historia como una conversación entreoída en un bar, con el duro dirigiéndose a un amplio público más joven que él y sin experiencia:

A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real. Yo lo conocí, y eso que estos no eran sus barrios porque él solía tallar más bien por el Norte, por esos laos de la laguna de Guadalupe y la Batería. Arriba de tres veces no lo traté, y esas en una misma noche, pero es noche que no se me olvidará, como que en ella vino la Lujanera porque sí, a dormir en mi rancho y Rosendo Juárez dejó, para no volver, el Arroyo. A ustedes, claro que les falta la debida esperiencia para reconocer ese nombre...

Mientras el hablante continúa con la historia, añadiendo florituras a su discurso, empezamos a sospechar que es una historia contada ya muchas veces y que el público va disminuyendo progresivamente, ya que el matón primero se dirige a “ustedes”, después a “usted, señor” y finalmente a “Borges”, que es el único que lo escucha. En el transcurso de su performance narrativa nos percatamos de que se trataba del más joven y más insignificante de la banda de Rosendo Juárez, el “Pegador”, y que aquella noche estaban todos de fiesta en un antro de tangos de farolillos rojos, semejante al lugar donde ahora cuenta la historia. De pronto la puerta se abrió, de una pechada, estilo Hollywood, se paró la música de golpe y entró Francisco Real, el “Corralero”, que se dirigió directamente a Rosendo para

desafiarle a una riña de cuchillos. En vista de que Rosendo no sacaba el cuchillo, su novia, la Lujanera, lo hizo, diciéndole: “Rosendo, creo que lo estás precisando”. Rosendo lo cogió, lo miró como extrañado, lo tiró por la ventana que daba al barranco, y salió del bar rehusando el duelo. Nuestro narrador de pronto estaba avergonzado por el comportamiento poco varonil de su jefe y todavía más cuando arrancó otra vez la música y la Lujanera se dejó caer en brazos de Francisco Real y salieron del bar bailando, “sien con sien, como en la marejada del tango”. El narrador, pensando que a lo mejor “ya se estaban empleando los dos en cualquier cuneta”, abandonó el bar con vergüenza, pero cuando regresó ya era otro hombre. Unos momentos después, entra Francisco Real tambaleándose, seguido de la Lujanera, y antes de poder articular una sola palabra ya se había caído al suelo, muerto. Al principio todos piensan en la Lujanera pero deciden que no pudo haberlo hecho siendo solo una mujer, y la dejan salir. Antes de llegar la policía, el narrador y la pandilla de Rosendo tiran el cadáver por la ventana, al barranco, no sin antes quitarle el anillo, y el baile continúa como si nada hubiera pasado. Este es el fin de la historia, o casi, porque en la declaración final a Borges, nuestro narrador, sotto voce, le dice que esa noche, la Lujanera vino a su cama:

Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuadras. Ardía en la ventana una lucecita, que se apagó en seguida. De juro que me apuré a llegar, cuando me di cuenta. Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre.

La forma en que se expresa, lo que dice así como lo que no dice, es lo que permite al lector concluir al final del relato que nuestro jactancioso narrador es en el fondo un cobarde, un asesino que acuchilló a Francisco Real por la espalda, y esto es precisamente lo que nos sorprende y nos incita a la relectura para descubrir el resto de las claves del relato, para leerlo entre líneas.

En las entrevistas, Borges desacredita este cuento de forma sistemática. Llega a decir que su lenguaje hablado era demasiado literario, poco auténtico, pero esto no debía de ser del todo cierto porque lo incluyó en ambas antologías personales e hizo pequeñas modificaciones en las sucesivas ediciones. Y en 1969 lo reescribió por completo, cambiando el punto de vista para narrarlo desde el de Rosendo Juárez, el compadrito cobarde que rehusó el duelo con Francisco Real, dejando a la Lujanera como un premio para el más corajudo. En la nueva versión, el lugar de encuentro es prácticamente el mismo, solo que muchos años después, por lo que el bar del barranco es ahora una cafetería moderna con mesas y barra americana. Cuando Borges entra, un hombre ya viejo, que está sentado a solas, le invita a una copa:

Usted no me conoce más que de mentas, pero usted me es conocido, señor. Soy Rosendo Juárez... Ahora que no tenemos nada que hacer, le voy a contar lo que de veras ocurrió aquella noche. La noche que lo mataron al Corralero. Usted, señor, ha puesto el sucedido en una novela, que yo no estoy capacitado para apreciar, pero quiero que sepa la verdad sobre esos infundios.

A continuación, Rosendo Juárez le cuenta a Borges cómo llegó a tener fama de “Pegador”, como el resultado azaroso de una discusión con un amigo borracho. Le cuenta que, para resolver sus diferencias, ambos salieron del bar cuchillo en mano. Al distanciarse los dos borrachos del bar, el amigo tropezó y Rosendo aprovechó para acuchillarlo por sorpresa. Puesto que nadie vio como sucedió esta hazaña vil, aunque sí vieron el cadáver que dejó en la calle, pronto fue apodado “El Pegador”, el tipo más duro del barrio. Esta fama le trajo la “lealtad” de la Lujanera, la admiración de los jóvenes matones en ciernes que llegaron a formar parte de su banda y también deberes y deudas para con la policía y con el jefe político, por haberlo liberado de la cárcel. Precisamente cuando está en la cima de su fama llega Francisco Real para desafiarlo en un duelo. Rosendo le cuenta a Borges que, consciente de la futilidad de esa batalla, y de su total inexperiencia en las riñas de cuchillos, prudentemente abandonó el bar huyendo al vecino Uruguay, donde consiguió trabajo como camionero.

Ya de regreso en Buenos Aires, jubilado y viejo, quiere aprovechar la ocasión de hablar con Borges para enderezar la historia. Lo que viene a decir Rosendo es que no quiso vivir, o morir, en el papel que el destino le había deparado, el de falso matón que ya había asumido el narrador de “Hombre de la esquina rosada”. El nuevo relato, la “Historia de Rosendo Juárez”, narrado por él mismo, termina con el típico toque de ironía borgiana:

Para zafarme de esa vida, me corrí a la República Oriental, donde me puse de carrero. Desde mi vuelta me he afincado aquí. San Telmo ha sido siempre un barrio de orden.

San Telmo es uno de los barrios más antiguos de Buenos Aires, y a semejanza del Harlem de Nueva York o del Soho de Londres era un barrio duro, como ilustran estos versos de una canción popular:

Soy del barrio de San Telmo

donde llueve y no gotea;

a mí no me asustan bultos

ni grupos que se menean.

Así que todo es relativo; San Telmo es un paraíso comparado con el arrabal donde creció Rosendo Juárez.

Algunas de las motivaciones que tuvo Borges para volver a escribir esta historia están contenidas en las notas que incluyó al final de su versión al inglés en The Aleph and Other Stories:

Esta historia es obviamente la secuela y el antídoto de “Hombre de la esquina rosada”. El cuento anterior fue interpretado erróneamente como realista. El actual es una especulación deliberada sobre cómo los sucesos de aquella noche pudieron transcurrir la noche en que fue asesinado Francisco Real. Cuando escribí “Hombre de la esquina rosada” yo estaba —tal como dije en su momento — absolutamente convencido de su excesiva teatralidad, que lo hacía inverosímil. En el transcurso de los años, sin embargo y al ver cómo este cuento llegó a ser tan desmesuradamente celebrado, yo quería que la gente supiera que yo no era exactamente el tonto que admiraban.

Yo había estado releyendo mi Browning y sabía, gracias a The Ring and the Book, que una historia podía ser narrada desde distintos puntos de vista. Rosendo Juárez, el aparente cobarde de la primera versión, bien podría tomar la palabra para contar su propia historia. Así, en lugar del fanfarrón de “Hombre de la esquina rosada”, tenemos otra versión, un personaje al estilo de Bernard Shaw, que penetra en el significado real de algo tan inútil y de vanidad infantil como una pelea de cuchillos, y finalmente adquiere madurez y cordura.

Esta versión, que Borges llama “antídoto”, añade una nueva ironía a su interpretación: hay que tener más coraje para abandonar una riña que para dejarse llevar por ella.

La historia de Rosendo fue originalmente publicada en La Nación (9 de noviembre de 1969), entonces el diario más prestigioso de Buenos Aires, como El País o Le Monde de hoy en día, bien lejos de las páginas de prensa amarilla de Crítica. Fue incluida en El informe de Brodie (1970), un nuevo volumen de cuentos no esperado por la crítica, que haciéndose eco de la alabanza de Amado Alonso, celebró la “vuelta” de Borges como narrador.

En el prólogo de este volumen, Borges se jactaba de que, finalmente, había encontrado su voz; de que ahora estaba resignado a ser Borges. Esta nueva voz, dice, es menos barroca, más directa y libre de argot, y a modo de ilustración cuenta un chiste:

Recuerdo a este propósito que a Roberto Arlt le echaron en cara su desconocimiento del lunfardo y que replicó: “Me he criado en Villa Luro, entre

gente pobre y malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar esas cosas". El lunfardo, de hecho, es una broma literaria inventada por saineteros y por compositores de tangos y los orilleros lo ignoran, salvo cuando los discos del fonógrafo los han adoctrinado.

Así, nuestro nuevo hombre de la esquina rosada todavía se caracteriza por su forma de hablar, aunque sin los "excesos retóricos" de 1933: "Usted, señor, ha puesto lo sucedido en una novela, que yo no soy capacitado para apreciar". O sea, es analfabeto, otra ironía encubierta. No conviene olvidarlo, Borges escribe para divertir.

VI - Divirtiéndose hasta el final

En todos mis relatos hay un elemento de humor, un toque de broma, incluso cuando abordo los temas más serios.

Borges, 1970

El lento despegue de Borges hacia el reconocimiento internacional culminó en 1961, cuando compartió el premio Formentor con Samuel Beckett y fue acompañado de una lenta, pero implacable, pérdida de la visión. Fiel a su carácter, Borges bromeó también sobre esto. Cuando fue nombrado Director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, tras la caída de Perón en 1955, estaba ya prácticamente ciego. Esto le dio la oportunidad para celebrar la ocasión en clave de broma con el "Poema de los dones", en donde alaba "la maestría de Dios, que con magnífica ironía me dio a la vez los libros y la noche", o sea, la ceguera.

Incapaz de escribir y de revisar meticulosamente como era su costumbre, abandonó la narrativa y retornó a la poesía, sonetos en su mayoría, ya que con la ayuda de la rima y la medida podía elaborar y modificar el discurso en su mente hasta poder dictar el texto completo a su madre, o a algún amigo o, por lo general, a una amiga. El resultado fueron varios tomos de poesía que culminaron con el irónicamente titulado Elogio de la sombra (1969), antes de sorprender a sus lectores con una nueva e inesperada colección de relatos en 1970, El informe de Brodie. Cuando volvió a la narrativa tras casi veinte años de ausencia, su estilo había cambiado, haciéndose menos barroco y literario y más aparentemente sincero y directo, como vimos en la "Historia de Rosendo Juárez".

En realidad, el primero de estos relatos, "La intrusa", fue publicado en 1966, aunque de forma casi clandestina, en una edición no venal de solo 52 ejemplares. La razón de esta tirada cortísima fue la sospecha de que quizás esta historia no sería del gusto de todos. Se trata de un relato sencillo y sintético de dos hermanos gauchos de vida dura y solitaria que se enamoran de la misma mujer. El texto indica lo unidos que estaban: "malquistarse con uno era contar con dos

enemigos". Para evitar la competencia, primero deciden compartirla. Vistas las rencillas que esto ocasiona, optan por deshacerse de ella, vendiéndola a un prostíbulo de la ciudad, pero, incapaces de librarse de su atractivo, ambos encuentran excusas para visitarla. Dándose cuenta de que estaban "reventando los caballos" con tantos viajes urgentes, deciden comprarla y volver a llevarla a casa. Y, cuando esta situación no funciona, no encuentran más solución que deshacerse de ella de una vez por todas, matándola.

La historia es una mezcla de amor fraternal y de humor negro, acorde con la vida de los gauchos. Para estos hombres arquetípicos de las llanuras argentinas, la mujer era una intrusa en sus vidas y un estorbo, puesto que había perdido su calidad de "cosa", al haberse enamorado de ella. La historia fue dictada por Borges a su madre. Pese a la repulsa que le producía la misoginia que destilaba el texto, ella fue, al parecer, la responsable de la última frase del relato, aquella que da la medida despiadada y brutal de los dos hermanos, ya que después de matarla no la enterraron sino que la tiraron a una cuneta y se fueron a su rancho a trabajar, porque las aves carroñeras se encargarían de hacerla desaparecer: "A trabajar, hermano, después nos ayudarán los caranchos".

Para muchos teóricos del siglo xx, desde Freud hasta Koestler y Victor Raskin (Semantic Mechanisms of Humor, 1985), todo humor es en definitiva agresivo, porque siempre se gasta una broma a expensas de ridiculizar a otro. Dependiendo del oyente, algunos chistes pueden provocar risa y otros rechazo. Para al menos la mitad de la raza humana, este relato, "La intrusa", producirá rechazo, razón por la cual su primera edición fue corta, restringida a los amigos. Cuando fue incluido años más tarde en El informe de Brodie, Borges le dio carácter de fragmento de la realidad, como para eludir responsabilidades, siendo lo que él llama un "trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos" que debe leerse también en clave de humor macabro, de humor negro, evidente desde el principio, ya que ahí se nos informa que el relato fue contado por un hermano en el velorio del otro.

Comienzo este capítulo con "La intrusa" porque cronológicamente marca el retorno de Borges a la narrativa y porque fue el primero en la colección El informe de Brodie, pero también para subrayar el hecho de que el sentido del humor de Borges había cambiado. En realidad lo que hizo fue ampliar el espectro de la parte de su sentido del humor que él permitía que viera el público. En la versión inglesa, que aparece unos meses después, Borges añade unas palabras finales, un "Afterword", donde confiesa que estos fueron los primeros

relatos que él había intentado desde 1953, y señala que “La intrusa” le había perseguido durante unos treinta años, antes de ponerlo por escrito. Su carácter ofensivo fue probablemente una de las razones por las que aplazó su redacción durante tanto tiempo.

Entre los años de la postguerra, caracterizados por su afectada seriedad, época en la que Borges obtuvo el reconocimiento público, y los tiempos actuales, donde hay un rechazo frontal a cuanto no es políticamente correcto, hay un período, el de los años 60, en el que predominó el humor negro, y se gestaron, por ejemplo, las bromas corrosivas de Lenny Bruce y la prosa mordaz de escritores como Barth, Pynchon y Stern. En España, algunos filmes de Berlanga responden a esta misma estética. Borges y Bioy habían contribuido a esta corriente de humor abiertamente agresivo e irreverente con sus Crónicas de Bustos Domecq, en 1967.

No debe extrañarnos que las últimas ficciones de Borges se alimenten de esta nueva vena humorística que va del humor negro al humor mórbido, sin por ello abandonar su estilo serio y comedido. Pero atravesar la frontera de lo que hoy llamamos “correcto” está más allá de lo que la gente seria está dispuesta a aceptar con una sonrisa, aunque desde luego no pensamos en Borges intentando agradar al público en general, sino más bien con la intención de engañar a unos y divertir a otros. De hecho hizo un esfuerzo para mantener algunos de sus escritos más cómicos como bromas privadas, como cuando insiste en no revelar a Ronald Christ el sentido de “La secta del Fénix”, o bien cuando “mira hacia otro lado” al decirle Ernesto Palacio, el director de Sur, que estaba al corriente de la obra de Pierre Menard.[29]

La comprensión del núcleo más importante del relato “La intrusa” está demorada por un epígrafe que alude a un versículo de un capítulo de la Biblia: “2 Reyes, 1:26”. Esta clave no solo es críptica sino engañosa, ya que no es en el libro de Reyes, sino en el de Samuel 1:26 donde está la endecha célebre de David a Jonatán: “Estoy angustiado por ti, hermano mío Jonatán; me eras tan querido; admirable era el amor que me tenías, más que el amor de las mujeres”. Así, en el

juego cambiante de espejos tan querido por Borges, lo que se nos presenta como una parábola, “un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos” es a la vez una parodia de un episodio del Antiguo Testamento. Sabiendo esto, en la segunda lectura podemos sonreír al leer la frase inicial del cuento, donde se nos informa de que fue relatado por un hermano en el velorio del otro hermano muerto. Ahora, leyéndolo no solo como una frase de arranque de humor negro, sino además como una alusión a la elegía de David a su hermano, en la Biblia, el cuento funciona en dos direcciones, por una parte como celebración de la fraternidad varonil pero sobre todo como crítica a los extremos a que puede conducir este amor entre hombres.

Hemos visto que en sus primeras ficciones Borges utilizaba un determinado patrón para injertar elementos humorísticos en relatos eminentemente serios; en sus últimas ficciones lo que hace es contar de forma absolutamente seria, historias que son mórbidas o incluso ridículas y grotescas. La mayoría de los relatos de El informe de Brodie son humorísticos, pero de un humor que nos agrede por lo monstruoso de los hechos que relata. Tal es el caso del cuento bíblico "El evangelio según Marcos". El protagonista, Espinosa, es un joven estudioso de ciudad, bondadoso y bienintencionado, que va de vacaciones a la estancia de un pariente. Allí diversos avatares —la ausencia del primo, y unas lluvias torrenciales— lo dejarán como un náufrago en una isla con la única compañía de los trabajadores de la estancia, una familia entera, los Gutre. Para hacer menos larga la espera de que las aguas bajen y vuelva su pariente, Espinosa busca en la casa y encuentra una Biblia, en inglés, que había sido de los ancestros de los Gutre, puesto que en la última página estaba escrita la historia de la familia, sus nacimientos y muertes. No hay reseña alguna de los hechos del presente porque los Gutre actuales ya no entienden el inglés ni tampoco saben leer. Para pasar el rato, Espinosa decide leerles unos capítulos del Nuevo Testamento cada noche después de cenar. Para poder disfrutar de la lectura cuanto antes, los Gutre devoran la cena a toda prisa. El capítulo por el que Espinosa empieza es el primero, el Evangelio de San Marcos que detalla vívidamente la crucifixión de Cristo. Cuando desea pasar al capítulo siguiente, los Gutre le incitan a la relectura del mismo día tras día, para así "entenderlo bien".

Este relato se basa en la regresión, en la marcha atrás de unos individuos hacia estados más primitivos. La regresión es uno de los mecanismos preferidos por Borges cuando practica este tipo de humor intelectual. A modo de ilustración, para mostrar cómo funciona, cito un chiste regresivo de Borges, una declaración que hizo en el "Prólogo" de sus Prólogos (1975) sobre el conocimiento de los idiomas, o su progresivo desconocimiento:

Cuando yo era chico, ignorar el francés era casi ser analfabeto. Con el decurso

de los años pasamos del francés al inglés y del inglés a la ignorancia, sin excluir la del propio castellano.

En la primera frase, Borges equipara el conocimiento del francés con la cultura y su ignorancia como la incultura. La segunda frase pone en marcha el mecanismo de la ambigüedad en una regresión progresiva pasando de la ignorancia del francés a la del inglés y de ahí al desconocimiento de la propia lengua, del castellano. Un tipo de ignorancia voluntaria, similar a la del minotauro, la cual lo liberó del tedio de la lectura.

Los protagonistas de “La intrusa”, los iletrados hermanos Nelson, eran personajes descendientes de emigrantes nórdicos, anteriormente apellidados Nilsen, que también habían olvidado lo que sus ancestros sabían. De forma similar, los rústicos primitivos miembros de la familia Gutre, que como dice Borges eran casi incapaces de hablar el castellano, quedan encandilados con el relato de la crucifixión que Espinosa les está leyendo, tomándolo en serio. Veamos cómo Borges relata la historia de Baltasar Espinosa, nuestro náufrago encerrado en la casa como en una isla, con la sola compañía de los Gutre:

Explorando la casa, siempre cercada por las aguas, dio con una Biblia en inglés. En las páginas finales los Guthrie —tal era su nombre genuino— habían dejado escrita su historia. Eran oriundos de Inverness, habían arribado a este continente, sin duda como peones, a principios del siglo

xix

, y se habían cruzado con indios. La crónica cesaba hacia mil ochocientos setenta y tantos; ya no sabían escribir. Al cabo de unas pocas generaciones habían olvidado el inglés; el castellano, cuando Espinosa los conoció, les daba trabajo.

Esto puede ser el relato de algo real. Borges atribuyó una historia de regresión semejante a otra familia, los hermanos Nelson, en “La intrusa”, descendientes de emigrantes de pelo rojizo:

En Turdera los llamaban los Nilsen. El párroco me dijo que su predecesor recordaba, no sin sorpresa, haber visto en la casa de esa gente una gastada Biblia de tapas negras, con caracteres góticos; en las últimas páginas entrevió nombres y fechas manuscritas. Era el único libro que había en la casa. La azarosa crónica de los Nilsen, perdida como todo se perderá... Sé que eran altos, de melena rojiza. Dinamarca o Irlanda, de las que nunca oirían hablar, andaban por la sangre de esos dos criollos.

La historia se repite. Los pobladores del Nuevo Mundo, descendientes de los del Viejo y separados de sus orígenes, revivirán historias del pasado. El modelo a imitar para los Nelson será el amor fraternal de David por Jonatán. Los Gutre harán revivir otro episodio bíblico, el de la crucifixión, confundiendo al bueno de Espinosa con el mismo Cristo. Al ver que decrecen las aguas, Espinosa dice: "Ya falta poco" y esa última frase es lo que los lingüistas llaman el "ambiguador" [ambiguator], que desencadena la parodia de la crucifixión al confundir los Gutre a su bondadoso huésped con el Redentor mismo, una parodia cruel que evidentemente acabará con la vida de Espinosa:

"Ya falta poco", repitió Gutre, como un eco. Los tres lo habían seguido. Hincados en el piso de piedra le pidieron la bendición. Después lo maldijeron, lo escupieron y lo empujaron hasta el fondo. La muchacha lloraba. Espinosa entendió lo que le esperaba del otro lado de la puerta. Cuando la abrieron, vio el firmamento... El galpón estaba sin techo; habían arrancado las vigas para construir la Cruz.

El humor negro es a la vez divertido y trágico. El horror de lo que Espinosa y nosotros sabemos que va a ocurrir, su crucifixión, y el desamparo de la víctima para alterar el desenlace, es lo que convierte la tragedia en comedia.

Por un extraño azar de la estética y debido al auge del humor negro durante los años 60, las historias trágicas de esta colección, El informe de Brodie, son también las más cómicas. La más grotesca de todas, la que está garantizado que ofenderá la sensibilidad de todos, hombres y mujeres, aunque al mismo tiempo provocará una sonrisa lúgubre, es el cuento cuyo incitante título es “El otro duelo”. Está situado en la colección después de “El duelo”, y trata una vez más de la rivalidad entre dos brutos —uno de los temas más frecuentados por Borges — cuyo destino es luchar hasta la muerte por una razón insignificante: un juego de naipes, una mujer, una carrera. Su contraparte, “El duelo”, trata de una rivalidad más sutil, entre dos damas de sociedad, amigas de toda la vida. En ambas historias la rivalidad de los protagonistas es lo que los une en sus destinos y lo que dirige sus acciones.

La más tragicómica de las dos es “El otro duelo”. Ambientada en la zona fronteriza donde la pampa de la Argentina y el Uruguay es compartida por Río Grande del Sur, la región gauchesca del sur de Brasil, narra la última confrontación entre dos rivales de toda la vida, reclutados por el ejército y obligados a luchar codo a codo en una de las muchas guerras territoriales que plagaron la historia de estos tres países durante el siglo xix.

Como muchas de las historias de este volumen, se trata de algo que “le contaron” a Borges en cierta ocasión, o en varias ocasiones, y que Borges a su vez nos cuenta en su versión esencial y sintética. Este recurso justifica la obligada naturaleza oral del estilo narrativo de Borges en sus últimas ficciones, que además, provee a la historia de una cierta veracidad épica. Los nombres de los protagonistas en “El otro duelo” son, como era de esperar, significativos, los dos rivales uruguayos con apellidos brasileños, como Cardoso y Silveira, etiquetados así como forasteros en su propio país. Ambos son el blanco de las bromas de otro criollo forastero, un duro capitán del ejército con nombre de inmigrante irlandés, Juan Patricio Nolan —John Patrick, ¿un descendiente literario quizá de James Nolan, el protagonista del “Tema del traidor y del héroe”? Juan Patricio Nolan es conocido localmente como un “bromista”, y esta historia narra una de las muchas “diabluras” que le dieron triste fama. Primero, para crear el ambiente, Borges nos informa de la causa insignificante de la rivalidad entre Cardoso y Silveira, que hace eco con el tema misógino de “La - intrusa”:

Cardoso, menos por amor que por hacer algo, se prendó de una muchacha vecina, la Serviliana; bastó que se enterara Silveira para que la festejara a su modo y se la llevara a su rancho. Al cabo de unos meses la echó porque ya lo estorbaba. La mujer, despechada, quiso buscar amparo en lo de Cardoso; este pasó una noche con ella y la despidió al mediodía. No quería las sobras del otro.

Sin embargo, a pesar de la pertinaz rivalidad, estos dos hombres nunca llegan a las manos, lo cual no deja de ser una variante de otra conocida broma que alude a la fama de los machos latinos —así sean españoles, argentinos, o italianos. Cuando parece que no hay más remedio que pelear, se vuelven hacia sus compañeros —en busca de ayuda— diciéndoles: “¡Que me sujeten, porque si no, lo mato!”. Borges nos lo refunde de este modo:

En esas asperezas y en aquel tiempo, el hombre se encontraba con el hombre y el acero con el acero; un rasgo singular de la historia es que Manuel Cardoso y Carmen Silveira se habrán cruzado en las cuchillas más de una vez, en el atardecer y en el alba, y que no se batieron hasta el fin.

De hecho, cuando son reclutados por la fuerza, los dos están en la misma taberna y como soldados lucharán codo a codo. Cuando su regimiento, que era más - numeroso que el del enemigo —otra ironía borgiana— se rinde al capitán Nolan, el bromista, este planea la ejecución de los prisioneros con todo detalle. Habiendo oído del “rencor antiguo” entre Silveira y Cardoso, decide divertirse a su costa, dándoles finalmente la oportunidad de demostrar cuál de los dos es el mejor.

La versión criolla de la lucha romana entre gladiadores que inventa Juan Patricio Nolan es una carrera, con la particularidad de que su comienzo es el del momento mismo en que, simultáneamente, ambos son degollados:

Van a poder mostrar cuál es el más toro. Los voy a hacer degollar de parado y después correrán una carrera. Ya sabe Dios quién ganará.

Esta “diablura” es ya suficientemente truculenta, pero Borges no se detiene ahí. Para hacerla más convincente (y como consecuencia más divertida), añade detalles precisos sobre el desarrollo de la carrera, cada detalle más sobriamente ridículo que el anterior. Por ejemplo, las tropas derrotadas, cuya ejecución ha sido programada para ocurrir antes de la carrera, solicitan al capitán Nolan que se invierta el orden para así conocer el resultado de esta confrontación tan largamente aplazada. Cuando consiguen del comprensivo capitán el permiso solicitado, se dedican a hacer apuestas sobre quién será el ganador, como si la muerte no les aguardara a continuación. Y en un toque final de macabra bondad, el capitán, viendo que el día era muy caluroso, decide aplazar la carrera unas horas para que no interfiera con la siesta. He aquí como lo cuenta Borges, con tanta naturalidad que hay que hacer un esfuerzo para ver lo macabro de la situación:

Nolan había resuelto que la carrera coronaría la función de esa tarde, pero los prisioneros le mandaron un delegado para decirle que ellos también querían ser testigos y apostar a uno de los dos. Nolan, que era hombre razonable, se dejó convencer; se cruzaron apuestas de dinero, de prendas de montar, de armas blancas y de caballos, que serían entregados a su tiempo a las viudas y deudos. El calor era inusitado; para que nadie se quedara sin siesta, demoraron las cosas hasta las cuatro...

La decencia y la lógica de esta manera son estrambóticamente complementadas con la crueldad y el absurdo como por ejemplo en la descripción de la carrera misma. Mientras Cardoso y Silveira se sitúan en la línea de salida, sus respectivos comandantes (que también serán ejecutados tras la carrera) se les acercan para darles ánimos e instarles a ganar “porque les tenían fe y las sumas que habían apostado eran de mucho monto”. El retorcido razonamiento que aúna sentimientos a la vez altruistas y egoístas está extraído de los discursos de batalla o de las partidas deportivas, por lo que resulta familiar y a la vez disparatado.

Cuando Nolan da la señal de salida y los cuellos de Cardoso y Silveira son cortados, estos dan unos pasos bamboleantes hacia adelante. En un toque final de ironía, Cardoso extiende el brazo al caer, y Borges concluye: “Había ganado y tal vez no lo supo nunca”. Ese es el colofón de “El otro duelo”, un vistoso enfrentamiento entre dos salvajes, contemplado por otros individuos igualmente brutales, un desenlace estúpido y ridículo para una rencilla antigua que a la vez resulta absurdamente verosímil, una historia trágicamente cómica.

Los lectores que disfrutan con este tipo de narraciones, en que hombres adultos se entregan abiertamente a sus destinos tragicómicos, encontrarán todavía más placer en el relato “El encuentro”, donde el narrador es un chico de la ciudad, un sustituto del joven Borges, a quien invitan un fin de semana a una fiesta “solo para hombres” en una elegante casa de campo. Allí es testigo de cómo los adultos se emborrachan, juegan a naipes y acaban peleando en una riña de cuchillos —seleccionados entre la colección museística que tiene el dueño de la estancia. Aunque ninguno de los asistentes sabe manejar un arma blanca, eso no importa porque al parecer estas son autónomas: “Las armas, no los hombres, pelearon”. Cuando un hombre mata al otro en este diabólico encuentro, pierde el control y se echa a llorar.

En contraste, en “El duelo”, la contienda entre dos damas de sociedad es más sutil, puesto que se trata de hacer gala de generosidad. Aun en los momentos en que las circunstancias condicionan la rivalidad, ambas compiten en el disimulo de sus sentimientos, en aparentar que no les importa el triunfo de la otra, ya que incluso lo festejan. Es significativo que el relato de la rivalidad entre las mujeres se titula simplemente “El duelo”, y su contraparte masculina, “El otro duelo”. El hecho de estar así emparejados en la colección obliga a que sean leídos secuencialmente y comparados. El uno marca así la pauta para la lectura del otro, y la historia sobre la rivalidad femenina parece tan insensata e inevitable como la de los hombres.

Ambas mujeres son inteligentes aunque sin estudios, ya que sus lecturas no van más allá de lo que las revistas semanales ponen a su alcance, y como la mayoría

de las damas de sociedad de los años 50 en Buenos Aires, ambas lucen sus escasos conocimientos de idiomas; una habla algo de inglés y la otra es capaz de articular algunas frases formales en francés. En el momento en que está situado el relato, Clara acaba de enviudar y Marta es soltera. Ninguna de las dos tiene un trabajo. Marta ocupa su tiempo pintando cuadros realistas del Buenos Aires del pasado, así como retratos de los héroes nacionales que, dadas sus conexiones sociales, son comprados por el correspondiente "Museo Provincial".

Los orígenes de sus rencillas se remontan a un antiguo amorío entre la hermana de Marta y el marido de Clara. Cuando este muere, Clara decide dedicarse a la pintura y, puesto que Marta es de la tendencia realista, ella opta por algo diametralmente distinto, por lo abstracto. Las dos pertenecen a una misma sociedad para la promoción y avance de las artes, incongruentemente llamada el "Círculo de Giotto" y desde allí ambas promueven la obra pictórica de su amiga. Su rivalidad se centra en pequeños reconocimientos culturales, en exposiciones y premios de pintura, y llega a su punto álgido cuando se establece la duda sobre cuál de las dos representará a la Argentina en el llamado Congreso Internacional de Plásticos Latinoamericanos en Cartagena de Indias (Colombia). Cuando una de ellas es elegida, la perdedora ofrece en su honor, gentilmente, una fiesta de despedida. Borges utiliza esta estructura de contenida rivalidad basada en los buenos modales y en el altruismo, como vehículo para satirizar la pretenciosa alta cultura bonaerense y su dependencia a ultranza de lo extranjero, así como su chauvinismo y su misoginia.

Mucho antes de que el feminismo se pusiera de moda en el mundo hispánico, Borges se mostró sensible a la camisa de fuerza en que las mujeres estaban encerradas. Como sus protagonistas masculinos están obligados a comportarse como duros, siempre dispuestos a acuchillarse ante la provocación más nimia, así también las mujeres están reducidas al rol pasivo que la sociedad les ha destinado. En este cuento, Borges aprovecha para ridiculizar estos estereotipos femeninos, pero no a las mujeres, que son como víctimas de su destino. Así, Clara y Marta no tienen instrucción no por ser estúpidas, sino porque en su época no parecía adecuado que una dama estudiara más que idiomas. En este contexto, la pintura es socialmente aceptada como pasatiempo, porque puede realizarse en la privacidad de la casa. En cuanto a los premios y reconocimientos, estos no amenazan el orden social patriarcal establecido, puesto que "todos saben" que se premia a las mujeres no por sus méritos sino por puro azar o por magnanimidad. Así se expresan los hombres del jurado cuando le conceden a Clara un primer premio de pintura:

Hacia el año sesenta, “dos pinceles a nivel internacional” —séanos perdonada esta jerga— se disputaban un primer premio. Uno de los candidatos, el mayor, había consagrado solemnes óleos a la figuración de gauchos tremebundos, de una altitud escandinava; su rival, harto joven, había logrado aplausos y escándalo mediante la aplicada incoherencia. Los jurados, que habían rebasado el medio siglo, temían que la gente les imputara un criterio anticuado y propendían a votar por el último, que íntimamente no les gustaba. Al cabo de tenaces debates, hechos al principio de cortesía y al fin de tedio, no se ponían de acuerdo. En el decurso de la tercera discusión, alguno opinó: “B me parece malo; realmente me parece inferior a la misma señora de Figueroa”. “¿Usted la votaría?”, dijo otro, con un dejo de sorna. “Sí”, replicó el primero, que ya estaba irritado. Esa misma tarde, el premio fue otorgado por unanimidad a Clara Glencairn.

Para los hombres cincuentones del jurado, los méritos de Clara (que aunque viuda, ya sigue siendo para ellos, “la señora de”) se resumen en las siguientes palabras: “Era distinguida, querible, de una moral sin tacha y solía dar fiestas que las revistas más costosas fotografiaban”.

Una oportunidad para ironizar sobre el sexismo socialmente enraizado en la sociedad bonaerense surge cuando Borges, de forma repentina, liquida la historia con la muerte de Clara en la cumbre de su carrera artística:

Las columnas de los diarios le consagraron largas necrologías, de las que todavía son de rigor en nuestro país, donde la mujer es un ejemplar de la especie, no un individuo. Fuera de alguna apresurada mención de sus aficiones pictóricas y de su refinado buen gusto, se ponderó su fe, su bondad, su casi anónima y constante filantropía, su linaje patricio —el general Glencairn había militado en la - campaña del Brasil— y su destacado lugar en los más altos círculos.

El antifeminismo no es el único tema puesto de relieve en esta historia, ya que Borges también aprovecha la ocasión para lanzar dardos envenenados contra el

chauvinismo nacional. Cuando envían a Clara a Cartagena de Indias para representar a la Argentina, en lo que esta ciudad pomposamente denomina el Primer Congreso Internacional de Plásticos Latinoamericanos, su participación es calificada como de “brillante” por la prensa argentina desplazada a Colombia —textualmente, “de acuerdo con el testimonio imparcial de los corresponsales de Buenos Aires”. Una evidente contradicción implícita.

En el núcleo de esta historia hay una parodia al mundo del arte, con sus meteóricas fluctuaciones sobre lo que está de moda o lo que está pasado de moda. Borges pinta a la Argentina como un país que pretende estar a la última moda, pero que siempre la alcanza con un poco de retraso. Así lo describe con aguda ironía: “Todo, según se sabe, ocurre inicialmente en otros países y a la larga en el nuestro”. Una actitud escéptica respecto a la capacidad creativa de los argentinos y también respecto a lo pasajero de las modas culturales, que ya Borges había desarrollado, en colaboración con Bioy Casares, en el volumen de Crónicas de Bustos Domecq, aparecido en 1967, unos tres años antes de la publicación de El informe de Brodie.

Este mismo tipo de mirada mordaz sobre la “alta cultura” está plasmada en “El duelo”, que ironiza sobre la moda en boga en la pintura en estos años, los 50: la abstracción pura. Lo que el crítico de arte neoyorquino Clement Greenberg bautizó en 1955 como “color field painting” [campos de color] para encumbrar las telas de Newman o Rothko, es satirizado por Borges con la ayuda de un crítico de arte por él inventado: Lee Kaplan. Este crítico es un loco iconoclasta iluminado que razona sobre la abstracción hasta el absurdo de este modo:

Sus telas, que indignaban a los burgueses, acataban la bíblica prohibición, compartida por el Islam, de labrar con manos humanas ídolos de seres vivientes. Los iconoclastas, argüía, estaban restaurando la genuina tradición del arte pictórico, falseada por herejes como Durero o como Rembrandt.

Cuando Clara, representada por Borges como una simple diletante, se dedica a la pintura, por fuerza tiene que estar ubicada en un estilo pasado de moda, estilo que los árbitros culturales de la Argentina del momento denuncian como “el último gusto de anteayer”, el expresionismo abstracto, telas monocolores con

ligeras gradaciones de tonos y de texturas. Cuando Clara expone en una galería bonaerense de prestigio, aunque “la crítica general fue benigna”, los militantes de lo que Borges llama la última “secta” condenan “esas formas anómalas que, si bien no eran figurativas, sugerían el tumulto de un ocaso, de una selva o del mar y no se resignaban a ser austeros redondeles y rayas”.

¡Pobre Clara! Su ídolo no fue Newman o Rothko, de quienes probablemente no había oído hablar, sino Turner, el pintor romántico inglés, en su tiempo afamado por sus nostálgicos cuadros de ruinas y paisajes y ahora reverenciado en todo el mundo como el pintor secreto de nieblas y amaneceres donde las formas son apenas perceptibles sobre campos de un solo color blanquecino. Turner resultó ser un precursor del abstraccionismo gracias a una exposición itinerante que la Tate Gallery de Londres organizó en ١٩٤٨, con los fondos que tenía en el almacén, unas telas largamente olvidadas y minusvaloradas.

Es curioso que Borges, a pesar de su ceguera, estuviera al tanto de los avatares de las artes visuales, gastando bromas sobre lo pasajero de las modas.[30] O quizá no sea tan curioso, ya que años antes en colaboración con Bioy Casares, había hecho lo mismo con las modas literarias, concretamente con el “objetivismo”, cuyo paladín fue Alain Robbe-Grillet. Cuando la adulación crítica del Nouveau Roman estaba en su cumbre en los años 60, fue el blanco de una de las Crónicas de Bustos Domecq. En “Una tarde con Ramón Bonavena”, se retrata a un escritor como Robbe-Grillet, que había abolido las trivialidades del relato balzaquiano de trama y personajes, para mejor detallar solamente la realidad objetivamente observable, en su caso, el cuadrante nornoreste de su mesa de trabajo con su tintero, sus papeles, sus migas y sus gomas de borrar...

En sus años maduros, el humor de Borges parece ser menos privado y más literario que el de las bromas y supercherías de juventud. La fama internacional y sus consecuencias, como la seguridad de contar con lectores, deben haber influido en este cambio. Lo que permanece constante, sin embargo, es su voluntad de divertir, no de ser meramente ingenioso para despertar la admiración, sino de provocar una sonrisa en los lectores. Como era de esperar,

muchas de las historias de El informe de Brodie están inseminadas con toques de humor hasta en los relatos más patéticos, que tienen sin embargo un corte humorístico.

En “La señora mayor”, por ejemplo, Borges describe la versión senil y venida a menos de una dama, una pariente humilde de la señora de Figueroa, a quien Borges ubica en un viejo y pequeño apartamento de la zona más pobre de Palermo, situado sobre una mercería de barrio. La vieja mujer es sorprendida de pronto, y su intimidad invadida por el gobierno y la prensa porque su pariente, Clara, la señora de Figueroa, ha informado a los medios de comunicación que la anciana va a cumplir los 100 años. A su edad, esta pobre mujer ha olvidado, como los Nelson y los Gutre, prácticamente todo salvo su nombre, ya que es la superviviente de un prócer menor de la patria, la única hija de un guerrero de la independencia, de un coronel que como tantos héroes de Borges participó en “la derrota de Cancha Rayada” (una batalla que los textos escolares argentinos suavizan en “desastre”). También participó en otra batalla más famosa, decisiva para la independencia, la de Arequipa. Como Borges nos cuenta de forma sibilina, esta famosa victoria argentina suele ser atribuida a Simón Bolívar por los historiadores venezolanos, “siempre envidiosos de nuestras glorias”, pero “el observador imparcial, el historiador argentino, no se deja embaucar y sabe muy bien que sus laureles corresponden al coronel”. Fiel a la fórmula de los chistes de humor negro que practica Borges en esta colección de relatos, todos los honores que recibe “la señora mayor” en su centenario no hacen sino marearla, hacerla enmudecer cuando le preguntan sobre sus recuerdos y conducirla finalmente a la muerte, que se produce el día siguiente del homenaje. La prensa nacional, sin embargo, instalada en sus clichés, celebró “la casi milagrosa retentiva de la hija del prócer, que es archivo elocuente de cien años de la historia argentina”. Una elocuencia muda, por supuesto.

Hay otros relatos divertidos en esta colección, como “Guayaquil”, que enfrenta a dos historiadores en una contienda verbal que será la réplica del encuentro entre San Martín y Bolívar. Uno de ellos es un argentino pusilánime, y el otro un inmigrante intrépido apellidado Zimmerman, “arrojado de su país por el Tercer

Reich". Su currículum revela que en Alemania, en los años 30, fue el autor de un ensayo que mantenía que los gobiernos no deben ser visibles ni patéticos. El cuento nos informa que este ensayo de Zimmerman mereció una refutación decisiva nada menos que de Martin Heidegger, el mismo de "¿Qué significa pensar?" (ensayo que fue publicado en Sur, en 1952, justo delante de "La secta del Fénix"). Una vez más Borges se nos muestra al tanto de los avatares del mundo intelectual y utiliza esta referencia para lanzar un dardo envenenado al famoso existencialista:

[...] que demostró, mediante fotocopias de los titulares de los periódicos, que el moderno jefe de estado, lejos de ser anónimo, es más bien el protagonista, el corega, el David danzante

,

que mima el drama de su pueblo, asistido de pompa escénica y recurriendo, sin vacilar, a las hipérboles del arte oratorio. Probó asimismo que el linaje de Zimmerman era hebreo, por no decir judío.

Así trata Borges a Heidegger, cuyo pasado prohitleriano fue discretamente ignorado por la mayoría.

La última historia de El informe de Brodie, que da título al volumen, recurre a una técnica ya tradicional para lograr verosimilitud, la del "manuscrito encontrado", y es narrado por la voz afectada de un misionero protestante presbiteriano escocés que repite el viaje de Gulliver entre los yahoos. Su descripción de las prácticas peculiares de esta gente está hecha desde la mirada ilustrada de un antropólogo relativista, post Lévi-Strauss. Por ejemplo, describe con toda naturalidad que los yahoos se comen sus propios excrementos, que se asemejan a los gauchos y que adoran a un dios "cuyo nombre es Estiércol".

Como Asterión, tienen unos conocimientos muy limitados de los números:

Cuatro es el mayor número que abarca su aritmética. Cuentan con los dedos uno, dos, tres, cuatro, muchos; el infinito empieza en el pulgar. Lo mismo, me aseguran, ocurre con las tribus que merodean en las inmediaciones de Buenos Aires.

Estos son chistes reciclados. El Borges maduro vuelve a un tema de su juventud, gastando bromas sobre sus compatriotas y sobre la mitología de lo que significa ser argentino. En 1932 publicó un ensayo, “Nuestras imposibilidades”, donde dijo que el argentino era un “espécimen” peculiar “que menosprecia a los Estados Unidos y festeja que Buenos Aires casi se puede hombrear con Chicago homicidamente”, y que “deglute en especiales noches de júbilo, porciones de aparato digestivo o evacuativo o genésico, en establecimientos tradicionales de aparición reciente que se denominan parrillas”. En suma, Borges viene a decir que para ser un verdadero argentino hay que comer un enorme bistec con mollejas, tripas y testículos. Es la otra cara de la moneda de la “Fundación mitológica de Buenos Aires”.

Unos años después, en 1975, Borges publica otra colección de relatos, El libro de arena, igualmente irreverentes, aunque ahora su tendencia a gastar bromas, se traduce en chistes prefabricados. En “Ulrica”, una historia que trata del sexo libre —estilo años 70— Borges inserta un chiste de Schopenhauer con el objetivo de ligarse a una hermosa nórdica. Hay que decir que, aunque explícitamente no sea Borges el protagonista de estos relatos, siempre descubrimos su voz aunque sea bajo un pseudónimo. Así pues, en “Ulrica”, un pseudo Borges se dirige a una turista noruega con quien ya había cruzado unas palabras en el vestíbulo de un hotel de York, a la hora del desayuno:

Ulrica me invitó a su mesa. Me dijo que le gustaba salir a caminar sola. Recordé una broma de Schopenhauer y contesté: “A mí también. Podemos salir juntos los dos”.

Así lo hacen, antes de terminar en la cama de otro hotel en el extremo opuesto del pueblo.

Otro chiste hecho lo encontramos en “El congreso”, un cuento en el que Borges y unos amigos de Buenos Aires visitan una estancia en el interior remoto del Uruguay. Mientras hacen una excursión montada, uno de los huéspedes que era novato se cae del caballo, y el capataz dice con sorna: “El porteño sabe apearse muy bien”. Estas bromas están basadas en la agresión desde una posición de privilegio: una frase ingeniosa para un ligue, un gaucho del Uruguay humillando a un señorito de Buenos Aires. En “El congreso” hay otro “affaire” sexual, esta vez con una inglesa liberada que el narrador encuentra en el Museo Británico, mientras está examinando un libro cuyo título es Breve examen del idioma analítico de John Wilkins, una alusión evidente a un ensayo suyo de Otras inquisiciones (1952) que contiene el pasaje de Borges más frecuentemente citado desde que Foucault escribió en el prólogo de Les Mots et les Choses (1966) que había significado el arranque hilarante para su libro. Se trata de un pasaje en el cual Borges pone en tela de juicio —para ridiculizarlos— los sistemas de clasificación con pretensiones de ser definitivos y científicos, poniendo como ejemplo “cierta enciclopedia china” donde los animales se dividen en:

(a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.

En “El congreso”, el alter ego de Borges es un congresista nombrado como miembro constituyente de un hipotético Congreso del Mundo, ingeniado por un hombre hecho a sí mismo, un millonario uruguayo, para mitigar el fracaso de su candidatura en unas elecciones locales. Uno de los congresistas a sueldo

persuade al altanero magnate de que es necesario tener una biblioteca (como la del Congreso de Washington), y el patrocinador acepta el consejo rápidamente. Acuden a un amigo del congresista que trabaja en una librería de viejo, un tal Nierenstein, que primero hace una selección de libros de referencia, incluyendo desde luego "cierta enciclopedia china", y poco a poco, en vista de que su cliente millonario acepta cualquier sugerencia, acaba vendiéndole un conjunto indiscriminado de libros diversos desde tomos encuadernados de periódicos, las obras completas del General Mitre, tres mil cuatrocientas ediciones distintas del Quijote, tesis doctorales mecanoescritas, viejos libros de contabilidad y hasta programas de teatro. Una enumeración caótica, cuyo principio de orden es una parodia de la Biblioteca del Congreso, un verdadero depósito de todo lo publicado, una colección azarosa de basura indiscriminada.

Los lectores eruditos han preferido examinar estas historias en un contexto erudito y han registrado ecos de "La biblioteca de Babel", o de la sociedad secreta de Tlön (pero sin su humor). Siguiendo una pista que Borges proporciona en el epígrafe, situando una de las historias en York, "Ulrica" ha sido leído en el contexto de un episodio de la saga de Völsunga, donde una espada está colocada entre los dos amantes. De hecho hay un pequeño libro sobre el tema realizado por Osvaldo Sabino, Borges, una imagen del amor y de la muerte (1987), que ingeniosamente convierte en realidad este relato ficcional de una relación amorosa de una sola noche —un ligue de verdad.

Personajes reales se convierten con frecuencia en ficcionales en los cuentos de Borges, y una tal Ulrica tuvo mención en "La otra muerte" como alguien que aventuró una tesis sobrenatural sobre lo que motivó a uno de los personajes en esa historia de celos y venganza incluida en El Aleph. En sus Memorias (1994), Bioy Casares recuerda a Borges invocando a esta buena amiga, Ulrica, para gastar una broma a la pretenciosa Victoria Ocampo, que quiso hacer gala de sus contactos con la élite intelectual de Nueva York en un viaje que hicieron todos juntos en 1949 y que Bioy relata como de agonía:

Antes de irnos de Nueva York ofendimos una vez más a Victoria. Nos anunció que nos presentaría a escritores de la Partisan Review y nos vimos obligados a confesarle que ya nos los había presentado Ulrika von Kühlmann. En mérito de su amistad con Borges, Ulrika era nuestra agente en Norteamérica. Nos parecía natural que en un país donde nos veían como escritores irreales tuviéramos un

agente ficticio.

Ulrica bien puede ser una “agente ficticia”, pero era una persona real que vivía en Mallorca. En 1949 Borges dedicó uno de sus cuentos de El Aleph (“Historia del guerrero y de la cautiva”) a esta misma Ulrike von Kühlmann, que por aquel entonces era una especie de doble de Marlene Dietrich, nacida en Baviera en 1911.

En “Utopía de un hombre que está cansado”, el tema autobiográfico está presente aunque en el contexto de una autoparodia, ahora con la fórmula de “regreso al futuro”. En el relato, el narrador está atravesando la “pampa” de Oklahoma cuando le sorprende un violento aguacero y busca refugio en la única casa que se ve en el desolado paisaje. Le abre la puerta el singular habitante de la casa con quien parece imposible comunicarse. Después de varias tentativas en diversos idiomas, finalmente consiguen conversar en latín. Borges se identifica como un escritor de cuentos fantásticos, y su interlocutor, una variante de los trogloditas de “El inmortal”, un nórdico altísimo, le dice haber leído dos cuentos fantásticos: “Los viajes del capitán Gulliver, que muchos consideran verídicos, y la Suma Teológica”, equiparando así a Swift con Santo Tomás en la misma categoría desconcertante de autores de fantasiosa ficción.

Es un futuro que no ignora por completo su pasado y, en el que el latín ha sido restaurado como una nueva lengua franca, gente como el dueño de la casa velan porque el idioma no “vuelva a degenerar en francés, en lemosín, o en papiamento”, poniendo énfasis en lo relativo que es finalmente todo. Esta conversación con un hombre del futuro le permite a Borges insertar unas reflexiones divertidas sobre el exótico siglo xx que acaba de dejar atrás, una Galaxia Gutenberg en que la letra impresa ha esclavizado al mundo entero a través de la prensa diaria:

En mi curioso ayer, prevalecía la superstición de que entre cada tarde y cada mañana ocurren hechos que es una vergüenza ignorar. El planeta estaba poblado de espectros colectivos, el Canadá, el Brasil, el Congo Suizo, y el Mercado Común. Casi nadie sabía la historia previa de esos entes platónicos, pero sí los más ínfimos pormenores del último congreso de pedagogos, la inminente ruptura de relaciones y los mensajes que los presidentes mandaban... Todo esto se leía para el olvido, porque a las pocas horas lo borrarían otras trivialidades.

En este mundo, el político es una raza singular. Borges lo describe como “una suerte de lisiado que era preciso trasladar en largos y ruidosos vehículos, cercados por motociclistas y granaderos y aguardado por ansiosos fotógrafos”. De este modo Borges recicla un viejo y usado chiste, repetido en diversas entrevistas, cuando contaba que su madre observaba que estos dignatarios del gobierno “debían ser tullidos”, porque en las fotografías quedaba claro que “les habían cortado los pies”. Con esta misma mirada ingenua del mundo están narradas las historias de Swift o toda la literatura de viajes de la Ilustración. Esto le sirve a Borges para hacernos reparar en cosas que, de tan obvias, somos incapaces de ver, como por ejemplo una observación sobre la publicidad: “Era una época en que la gente creía que una mercadería era buena porque así lo afirmaba y lo repetía su propio fabricante”.

En el relato, cuando la tormenta remite y Borges decide seguir su camino, regresando otra vez al siglo xx, guiado por su anfitrión (doblando siempre a la -izquierda, como para salir de un laberinto), se fija en una extraña torre y su guía del futuro le explica que ese monumento se llama el crematorio, y que “adentro está la cámara letal; dicen que la inventó un filántropo, cuyo nombre era Adolfo Hitler”. En esta visión doble y deformada del presente y futuro simultáneos, todo es relativo y depende del punto de vista. El humor también es relativo. De hecho, algunos teóricos dicen que hay que estar en estado de gracia para captar un chiste y para disfrutarlo, y por supuesto, calificar a Hitler como filántropo no es divertido en sí mismo sino en el contexto del conocimiento imperfecto del narrador, ignorante de un pasado que es nuestro ayer. La declaración ingenua se convierte así en una incongruencia para los lectores de hoy, algo así como la referencia al Congo “Suizo”.

La incongruencia es la esencia misma del humor, pero para que funcione tiene que ser percibida. En estas páginas he develado algunos de los recursos utilizados por Borges: los ambiguadores que utiliza en sus juegos de palabras, parodias, paradojas, paralogismos y bromas evidentes, haciéndonos pasar de lo serio a lo absurdo a través de la caricatura y la contradicción, mediante lo ridículo y la reducción al absurdo. Borges hizo todo esto "solo para divertirse", y es con este espíritu como he tratado de compartir algo del disfrute que he sentido leyéndolo y releyendolo. Habiendo cumplido con este propósito, el de transmitir al lector las bromas que Borges nos gasta y que no siempre son evidentes, parece el momento de terminar.

Borges murió en Ginebra en 1986, dictando artículos, poemas y cuentos casi hasta el final. Puesto que no conviene agotar la paciencia del lector, y resultaría macabro terminar un libro sobre el humor con su muerte, en este capítulo final me he limitado a analizar los relatos de las dos últimas colecciones mayores, resultado de su retorno a la narrativa en los años 70. Como hemos visto, la mayoría de sus últimas ficciones son deliberadamente humorísticas —aunque de humor negro— y mantienen la pauta jovial de toda su carrera. Pero aun en los cuentos que no son abiertamente divertidos, Borges continuó injertando notas jocosas y humorísticas como una señal al lector, para apercibirle de que está leyendo un artificio, una ficción.

Acabo pues de forma un tanto abrupta, suscribiéndome a la conclusión de un ídolo y amigo de Borges, Macedonio Fernández, citando el párrafo final de su Ensayo para una teoría del humor (1940):

Y aquí concluyo apresuradamente para que no se diga de mí: "Pasó toda su vida perfeccionando su teoría del humorismo; no puede reprochársele que no haya tenido tiempo de crear muchos chistes que merezcan recordación".

Epílogo

Juzgar que nuestra vida es una novela es tan aventurado como juzgar que es un colofón o un acróstico.

Borges, 1945

Preparando este libro para la imprenta pensé que podría haberlo planteado de otros modos. Hubiera sido posible integrarlo en una exposición sobre la teoría del humor en Borges, pero no hay forma de encontrar pautas constantes, y salvo su ensayo de 1933 sobre “El arte de injuriar”, no dedicó mucho tiempo a una formulación sistemática sobre el tema.

Otro acercamiento hubiera podido ser el cronológico, mostrando que Borges fue un humorista desde el principio de su obra hasta el fin, comenzando por su primer artículo publicado en francés desde el refugio de su familia en Ginebra, donde lanza un dardo contra el último libro de Azorín, Entre España y Francia, calificándolo como un aburrimiento: “Le livre le plus calme qu’ait inspiré la guerre” (La Feuille, 2 de agosto de 1919). Semejante estrategia cronológica me obligaría a terminar con uno de sus últimos escritos, con casi cualquiera de los poemas de Los conjurados (1985) donde adopta una perspectiva sardónica sobre la historia. En el primero por ejemplo, “Cristo en la cruz”, Borges imagina a un hombre moribundo que no tiene nada que ver con la hermosa estampa bíblica idealizada por siglos de cristianismo: el rostro no es el clásico de las láminas, es “áspero y judío”. Estremeciéndose de dolor bajo su corona de espinas, desea dejar atrás todo este sufrimiento, su vida, sin conocer la absurda cadena de sucesos que seguirán a su muerte:

... Cristo en la cruz

.

Desordenadamente

piensa en el reino que tal vez lo espera,

piensa en una mujer que no fue suya.

No le está dado ver la teología,

la indescifrable Trinidad, los gnósticos,

las catedrales, la navaja de Occam,

la púrpura, la mitra, la liturgia,

la conversión de Guthrum por la espada,

la Inquisición, la sangre de los mártires,

las atroces Cruzadas, Juana de Arco,

el Vaticano que bendice ejércitos...

El poema es una enumeración caótica que transforma la historia de la cristiandad en una tragicomedia.

La temática y la cronología ofrecen buenos marcos para estructurar un libro sobre el humor en Borges, pero vivimos en una época de la teoría de la complejidad en la que el razonamiento determinista lineal de metanarrativas de este tipo ya no convence a nadie. Por esta razón yo he optado por un acercamiento más caótico, saltando de un lado a otro de la cúspide de la razón entre las sorpresivas boutades de Borges a sus más calculadas ligerezas, señalando a lo largo del camino algunos de los mecanismos que el texto pone en funcionamiento para hacer ambas divertidas.

Es tan infructuoso como imposible tratar de imponer alguna coherencia a estas bromas, que para Borges no fueron sino un capricho, el de injertar elementos de humor hasta en sus escritos más sesudos. Borges no fue un Woody Allen, ni un Aristóteles, ni un bromista nato, ni un teórico sistemático; era más bien un

hombre libresco de nuestra época que pensó seriamente sobre lo absurdo de este mundo en que vivimos, pero que rehusó tomárselo en serio. Precisamente por esta razón, su lado cómico irrumpe con frecuencia e inesperadamente hasta en sus escritos más densos. Mi propósito en estas páginas ha sido poner de relieve esta faceta para ayudar a sus lectores a verlo por lo que era, un escritor serio con un agudo sentido del humor, alguien que en 1960, con la llegada de la fama, publicó una viñeta autobiográfica titulada, “Borges y yo”, mirándose a sí mismo como “el otro”:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo

, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y solo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.

Siempre hay más de una dimensión en un texto de Borges. Ahora sabemos que este ensayo autorreflexivo, publicado por primera vez en El hacedor en 1960, fue comenzado en 1940, mucho antes de que nadie, salvo el grupo de Sur, supiera quién era Borges. El manuscrito original de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” —aquella parodia de nuestro propio mundo como girado del revés— contiene media página de prosa sobre el concepto de los dos Borges, la semilla de lo que luego devendría “Borges y yo”.[31] Hasta ahora solo una faceta de Borges ha recibido atención crítica. Es hora de reconocer la otra, la faceta cómica de Borges, su sentido del humor.

Bibliografía

A un panal de rica miel

dos mil moscas se acudieron

y por golosas murieron

presas de patas en él.

Samaniego

Hay dos excelentes bibliografías anotadas: una sobre Borges y otra sobre el humor [David William Foster, Jorge Luis Borges, An Annotated Primary and Secondary Bibliography (Nueva York, Galand, 1984); Don L. F. Nilsen, Humor Scholarship, A Research Bibliography (Westport, Greenwood, 1993)]. En ninguna, sin embargo, se encuentra mucho sobre Borges y el humor. Por lo tanto, aquí registro únicamente los libros de Borges que he analizado.

Libros estudiados (primeras ediciones):

I. Poesía

Fervor de Buenos Aires, Buenos Aires, imprenta privada, 1923.

Luna de enfrente, Buenos Aires, Proa, 1925.

Cuaderno San Martín, Buenos Aires, Proa, 1929.

El otro, el mismo, Buenos Aires, Emecé, 1964.

Elogio de la sombra, Buenos Aires, Emecé, 1969.

El oro de los tigres, Buenos Aires, Emecé, 1972.

Los conjurados, Madrid, Alianza, 1985.

II. Ensayo

Inquisiciones, Buenos Aires, Proa, 1925.

El tamaño de mi esperanza, Buenos Aires, Proa, 1926.

El idioma de los argentinos, Buenos Aires, Gleizer, 1928.

Evaristo Carriego, Buenos Aires, Gleizer, 1930.

Discusión, Buenos Aires, Gleizer, 1932.

Historia de la eternidad, Buenos Aires, Viau y Zona, 1936.

Otras inquisiciones (1937-1952), Buenos Aires, Sur, 1952.

III. Ficción

Historia universal de la infamia, Buenos Aires, Megáfono, 1935.

El jardín de senderos que se bifurcan, Buenos Aires, Sur, 1942.

Ficciones (1935-1944), Buenos Aires, Sur, 1944; 2.a ed. ampliada, Buenos Aires, Emecé, 1956.

El Aleph, Buenos Aires, Losada, 1949; 2.a ed. ampliada, Buenos Aires, Losada, 1952.

El informe de Brodie, Buenos Aires, Emecé, 1970.

El libro de arena, Buenos Aires, Emecé, 1975.

Índice de las obras mencionadas de Borges

“Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”

“Acerca de Unamuno, poeta”

“Afterglow”

“Amanecer”

Antología de la literatura fantástica

Antología personal

“Avatares de la tortuga”

“Borges igual a sí mismo”

“Borges y yo”

Breve examen del idioma analítico de John Wilkins

“Caminata”

“Cosas”

“Cristo en la cruz”

Crónicas de Bustos Domecq

Cuaderno San Martín

“Después de las imágenes”

“De vuelta del Ultraísmo”

Discusión

“Dreamtigers”

“Ejecución de tres palabras”

“El acercamiento a Almotásim”

“El Aleph”

El Aleph

“El arte de injuriar”

“El arte narrativo y la magia”

“El atroz redentor Lazarus Morell”

“El congreso”

“El duelo”

“El encuentro”

“El espantoso redentor Lazarus Morell”

“El evangelio según Marcos”

“El Golem”

El hacedor

El idioma de los argentinos

“El impostor inverosímil Tom Castro”

El informe de Brodie

“El inmortal”

“El jardín de senderos que se bifurcan”

El jardín de senderos que se bifurcan

“El libro de arena”

El libro de arena

Elogio de la sombra

El oro de los tigres

“El otro”

“El otro duelo”

El otro, el mismo

El tamaño de mi esperanza

“El tintorero enmascarado Hákim de Merv”

“El Ultraísmo”

“Emma Zunz”

“Enrique Banchs ha cumplido este año sus bodas de plata con el silencio”

Evaristo Carriego

“Examen de un soneto de Góngora”

Fervor de Buenos Aires

Ficciones

“Fragmento sobre Joyce”

“Fundación mitológica de Buenos Aires”

“Guayaquil”

“Guitarra”

Historia de la eternidad

“Historia del guerrero y de la cautiva”

“Historia de Rosendo Juárez”

Historia universal de la infamia

“Hombre de la esquina rosada”

“Hombres de las orillas”

“Inmortalidad de Unamuno”

Inquisiciones

“Inscripción funeraria”

“Invocación a Joyce”

“La biblioteca de Babel”

“La biblioteca total”

“La busca de Averroes”

“La búsqueda de Averroes”

“La casa de Asterión”

“La celebración del monstruo”

“La doctrina de los ciclos”

“La fiesta del monstruo”

“La intrusa”

La leche cuajada La Martona: Estudio dietético sobre las leches ácidas

“La lotería en Babilonia”

“La muerte y la brújula”

“La otra muerte”

“La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”

“Las alarmas del doctor Américo Castro”

“La secta del Fénix”

“La señora mayor”

“La simulación de la imagen”

“Las ruinas circulares”

“La viuda Ching, pirata”

Los conjurados

“Lotería en Babilonia”

Luna de enfrente

“Monk Eastman, proveedor de iniquidades”

“Nuestras imposibilidades”

Nueva antología personal

“Nueva refutación del tiempo”

Œuvres complètes

“On Being Borges”

Otras inquisiciones

“Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín”

“Palabrería para versos”

“Para el centenario de Góngora”

“Pierre Menard, autor del Quijote”

“Poema de los dones”

“Por los viales de Nîmes”

“Presencia de Miguel de Unamuno”

“Prólogo”

Prólogos

Seis problemas para don Isidro Parodi

“Spinoza, une figure pathétique”

“Tema del traidor y del héroe”

The Aleph and Other Stories

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

“Ulrica”

“Una tarde con Ramón Bonavena”

“Up from Ultraism”

“Utopía de un hombre que está cansado”

Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos de Jorge Luis Borges 36,

Notas

[1] A partir de Borges, han sido muchos los que han registrado su vertiente cómica, siguiendo en parte la pista abierta por un antiguo confidente de Kafka, Felix Weltsch, Religiöser Humor bei Franz Kafka (1948).

[2] La ausencia de una edición crítica de las obras completas de Borges es parte de los muchos problemas que afectan a toda la literatura moderna, exacerbada en el mundo hispánico a causa de los distintos centros de publicación y también a una larga tradición de ediciones piratas. En España, México, Argentina o Perú, los editores y tipógrafos creen hacerle un favor al lector local "traduciendo" las expresiones "extranjeras" y sustituyéndolas por otras de uso nacional. Este problema afecta de modo especial en el caso de Borges, debido por una parte a las modificaciones introducidas por él mismo en sucesivas ediciones —cambiando títulos y contenidos—, añadiendo unos temas y suprimiendo otros. Además, hay que tener en cuenta que su prematura ceguera le hizo virtualmente imposible el control de los distintos textos en las múltiples ediciones en el periodo sobre todo de la máxima demanda de sus obras. Es por esta razón por la que, en lugar de intentar escoger la edición menos mala, he optado por acudir a las primeras ediciones, en donde podemos tener la seguridad de que Borges ejerció el control de los textos y que carecen por tanto de añadidos espurios.

[3] Tema compartido por los dos libros más recientes: Biografía total (1995) de Marcos-Ricardo Barnatán y Borges, esplendor y derrota (1996) de María Esther Vázquez.

[4] Walter Gropius (1883-1969), como testigo involuntario de otro tipo de acción total, el histrionismo de Hitler, tuvo que renunciar a sus planes del Teatro Total que únicamente sobrevive como una de las maravillas arquitectónicas no construidas. Era un hombre de una imaginación privilegiada; una de sus patentes finalmente le hizo ganar una fortuna, las casas prefabricadas de paneles de madera contrachapada de la General Panel Corporation que se construyeron en grandes cantidades en Estados Unidos durante la postguerra. Compaginaba la vicepresidencia de esta empresa con su tarea como decano de la Escuela de Arquitectura de Harvard.

[5] “El valor de la imagen depende de la belleza de la chispa obtenida [l’étincelle obtenue]; es, por tanto, una función de la diferencia de potencia entre los dos conductores”.

[6] “El acercamiento de Almotásim”, una especie de seudorreseña de una novela inexistente, primero insertado en las últimas páginas de Historia de la eternidad, fue traducido por Ibarra como “L’Approche du caché” para el número de abril de 1939 de la revista Mesures. Ibarra, a modo de “Nota de traductor”, añade a esta superchería de Borges un breve resumen apócrifo del “éxito” que esta novela había tenido en Francia. Hay más sobre este episodio en el capítulo siguiente.

[7] Los comentarios [intercalados] son míos.

[8] Aunque los textos teatrales de la antigüedad fueron conocidos y tuvieron sus lectores, no fueron representados sino hasta finales del siglo xv. Así, cuando Filarete (1400-1469), un teórico de la arquitectura, famoso por su utópica “Ciudad Sforzinda”, toma como modelo las ciudades romanas para proyectar una ideal ciudad renacentista, incluye un teatro aunque confiesa “no saber nada de teatros, ni para qué servían”. Un siglo más tarde, tras las escenificaciones de las tragedias y comedias de Plauto, Terencio y Séneca, Andrea Palladio proyecta y construye el primer verdadero teatro del Renacimiento en Vicenza (1579).

[9] Barrio que todavía alberga la maloliente cervecería del mismo nombre.

[10] María Esther Vázquez, antigua amiga íntima, autora de la biografía Borges, esplendor y derrota (1996). La entrevista de 1973 se publica como prólogo de Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos de Jorge Luis Borges (1983).

[11] Broma congelada en el tiempo. En este momento, el cine en “tecnicolor” era todo un milagro, siendo Lo que el viento se llevó (1939) el equivalente de lo que fue el Jazz Singer en 1927 para el cine hablado.

[12] En la reseña que Borges hace del filme Things to Come de William Cameron Menzies (Sur, noviembre de 1936), comenta que los soldados aprovechaban la guerra para hacer “turismo gratis”.

[13] Procusto (según el Pequeño Larousse): “Bandido de Ática, quien, tras robar a los viajeros, los adaptaba al tamaño de un lecho de hierro, mutilando o descoyuntando a sus víctimas”.

[14] El obispo George Berkeley (1685-1753), un filósofo angloirlandés, autor de An Essay Towards a New Theory of Vision (1709), mantuvo que las cosas únicamente existen en la mente: “esse est percipi”. Esta noción empirista eminentemente lógica de que nada existe si no es percibido por los sentidos y solamente mientras es percibido, le proporciona a Borges muchas ocasiones para divertirse, como por ejemplo en el poema “Amanecer”, de 1923, donde el hablante vuelve a casa de madrugada, tras una noche en la ciudad. Las calles están desiertas y es gracias a su presencia como Buenos Aires no ha desaparecido: “El mundo se ha salvado [...] y con algún remordimiento / de mi complicidad en la resurrección cotidiana / solicito mi casa”.

[15] Latinismo que denota un sistema de demostración de geometría elemental. Borges califica el More Geometrico Demonstrata de Spinoza como “patético” en una conferencia que dio en Francia (“Spinoza, une figure pathétique”) y que ha sido reproducida en Europe, un número monográfico sobre Borges publicado en mayo de 1982 en París.

[16] Alusión al soneto “Al auto de fe que se celebró en Granada”, cuyo terceto de remate dice: “cinco en estatua [en efigie], solo uno en persona, / encomendados justamente al fuego, / fueron al auto de la fe en Granada”. Algo tan decepcionante para el público de entonces como sería hoy una corrida con un solo toro.

[17] Una broma privada, ya que la frase es de Borges mismo, insertada en varios escritos periodísticos de los años 30 y de manera notoria en “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” (Historia universal de la infamia, 1935).

[18] En el medioevo, anfiteatros —como el de Arles, que Borges visitó hacia 1920 — fueron utilizados para encerrar a las ovejas que pastaban en las gradas. Así, el cantar de un pájaro o el relinchar de un caballo puede revivir la magnífica acústica de estas estructuras arquitectónicas pensadas para el espectáculo, a la cual hace referencia este último párrafo de la historia sobre cómo las cosas aparecen, se duplican o se borran en Tlön.

[19] Alusión a Macedonio Fernández (1874-1952), autor de un Ensayo para una teoría del humor y cuya obra entera constituye una visión humorística del universo.

[20] Esta carta, manuscrita en la minúscula caligrafía de Borges, ha sido

parcialmente reproducida en facsímil en el álbum: Borges: Fotografías y manuscritos (Buenos Aires, Renglón, 1987), compilada por su sobrino Miguel de Torre Borges.

[21] "Presencia de Miguel de Unamuno", El Hogar (29 de enero, 1937). Otro ensayo de igual corte ambiguo fue publicado en Sur (enero de 1937), "Inmortalidad de Unamuno", donde, entre otras cosas, Borges escribe que de cara a la posteridad —preocupación central de Unamuno— hay el "riesgo certero" de que la imagen del escritor "empobrezca irreparablemente la obra".

[22] Hasta Jean-Pierre Bernés, a cargo de la edición Gallimard de las Œuvres complètes de Borges se deja engañar, calificando este ensayo sobre la poesía de Unamuno como "un éloge appuyé" [un elogio sostenido], agregando como apoyo una declaración de Borges en su entrevista con Milleret: "A cette époque je lisais Unamuno, qui m'a fait beaucoup de mal aussi; j'ai tâché d'imiter sa prose [...], en faisant exprès des phrases maladroites, en faignant d'être maladroit, ce qui n'est que trop facile, hélas". O sea, no es tan fácil ser tan torpe. ¡Vaya elogio!

[23] Topónimo espurio, falsamente castizo, que significa literalmente "Santo Mahoma".

[24] En una reseña de Time and the Conways de J. B. Priestley (El Hogar, 15-x-37). Dice esencialmente lo mismo en otra reseña anterior sobre lo que considera un libro aburrido sobre Film and Theater (Sur, noviembre de 1936).

[25] En "El otro" lo dice así: "Hubo otra guerra, casi entre los mismos antagonistas. Francia no tardó en capitular; Inglaterra y América libraron contra un dictador alemán, que se llamaba Hitler, la cíclica batalla de Waterloo". El libro de arena (1975).

[26] Un rol que en el tiempo en que fue redactada esta historia (1941) había sido asumido por los Estados Unidos. El "peligro amarillo" fue el tema predilecto de los periódicos de la cadena Hearst y creó una actitud muy negativa hacia la supuesta inferioridad de los pueblos y razas orientales, que fue asumida sin rechistar por todo el mundo occidental. Tanto es así, que en una publicación de la revista Time (7 de agosto de 1995), dedicada al cincuentenario de la "Guerra de los mundos", se recoge una obstinada declaración del general MacArthur, quien estaba convencido, ¡cita textual!, "de que mercenarios de raza blanca

habían tenido que pilotar los aviones japoneses" que destruyeron su flotilla de cazas, en las pistas, antes de poder despegar, en Filipinas. En este contexto estoy obligado a conceder atención a lo que parece en el texto de Borges un detalle menor. Cuando explica las motivaciones que llevan a Yu Tsun a matar por Alemania, leemos: "lo hice porque yo sentía que el Jefe tenía en poco a los de mi raza". En sucesivas ediciones, los tipógrafos, ejerciendo otro tipo de racismo, una especie de versión de lo "políticamente correcto" avant la lettre, modificaron el texto, dejando en lugar de "tenía en poco", "temía un poco a los de mi raza". ¡Mejor temer que subestimar!

[27] Así lo refiere Ronald Christ en The Narrow Act: Borges' Art of Allusion (Nueva York, NYU Press, 1969). Los lectores de "Emma Zunz", una historia contenida en El Aleph, anterior a "La secta del Fénix", recordarán sus pensamientos banales mientras entregaba su cuerpo al marinero. "Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían".

[28] Aproximadamente en las mismas fechas ambos confeccionaban una revista humorística semiclandestina llamada Destiempo, de la cual salieron de forma esporádica varios números. El domicilio legal era la dirección del piso de Bioy en Buenos Aires, y en la revista aparece como director el portero de la finca, Ernesto Pissavini. Esta colaboración entre Borges y Bioy pronto generó una voluminosa Antología de la literatura fantástica (1940), preparada con la ayuda de la mujer de Bioy, Sylvina Ocampo, y publicada por su hermana, Victoria, en Sur. En 1942, bajo el seudónimo de "Bustos Domecq", un nombre compuesto extrapolado por Borges y Bioy de ramas remotas de sus respectivos árboles genealógicos, publicaron otro libro en Sur, la superchería titulada Seis problemas para don Isidro Parodi, una parodia de la lógica implacable de la ficción detectivesca. El seudónimo no fue revelado hasta años después, cuando lo resucitaron para publicar otro volumen, Crónicas de Bustos Domecq (1967) que contiene una serie de ensayos con agudas y divertidas críticas sobre diversos tópicos de moda, como las artes, la "Nouvelle Cuisine" o el "Nouveau Roman", incluso el "Movimiento Moderno" en arquitectura. Estas obras con Bioy (y otros) han sido recogidas en varios tomos bajo el título Obras completas en colaboración (Madrid, Alianza, 1981). Con Bioy era posible colaborar en clave de broma, con otros no. Borges cuenta a Milleret (Entretiens...) su frustrada experiencia con Alicia Jurado en un proyectado libro sobre el budismo: "No pudimos ponernos de acuerdo, porque ella quería convertir a la gente al budismo; si yo encontraba algo pintoresco, ella decía que eso alejaría a la gente,

pretendía separar todo lo que el budismo tiene de fantástico, para nosotros occidentales, para hacer una especie de catecismo budista. Yo, por el contrario, quería mostrar ese mundo extraño". No obstante, el libro se publicó, Qué es el budismo, aunque en 1991, cinco años después de la muerte de Borges. Aunque la colaboración con Bioy es una faceta importante en el contexto de la labor humorística de Borges, no vamos a entrar en su análisis, ya que merece un estudio aparte.

[29] Esta es quizá la razón por la que lo inserta en otro cuento como Ernst Palast, el director de la inventada revista El Mártir, quien lamentó el pogromo "frugal" en "La muerte y la brújula".

[30] De hecho, Borges visitó la Tate en 1948, acompañado de María Esther Vásquez, quien le describió los cuadros "abstractos" de Turner recién exhumados (Borges, esplendor y derrota, 1996).

[31] Donald Yates, uno de los primeros traductores de Borges tuvo acceso a este cuaderno y describió su contenido en "Behind Borges and I", Modern Fiction Studies 19, 1973.

Libros publicados por esta editorial

Marulla. Juan Cristóbal Romero

Catulo / Marcial. Ernesto Cardenal

Octubre. Octavio Gallardo

Relatos de un mirador. Fotografías de Rodrigo Muñoz

Libro segundo de las cartas de Horacio. Juan Cristóbal Romero

Consumatum est. César Soto

Los países muertos. Raúl Zurita

Canciones rusas. Nicanor Parra

Anotaciones para un ángel insomne. Eduardo Sabrovsky Jauneau

Naranjas de medianoche. María Inés Zaldívar

Alto Bío-Bío / Nihil novum sub sole. César Soto

In memoriam. Raúl Zurita

Sonetos. Óscar Hahn

Para un cuerpo perdido. Christian Anwandter

Tristura. Floridor Pérez

Cuadernos de guerra. Raúl Zurita

Füchse von Llafenko. Gloria Dünkler

Plagio del afecto. Carlos Cociña

Rotación. Roberto Onell

Viajes inconclusos. Hernán Miranda

Un muerto equivocado. Matías Rivas

Sin alma. Corrales(!)

Claudio Bertoni: fragmentos escogidos. Selección y edición de Cecilia Castro y Rosario Garrido

Yatagán. Gloria Dünkler

Tragedias oportunas. Matías Rivas

Contra Mosco. Cristóbal Joannon

Libro. Miguel Naranjo Ríos

Apuntes para una historia de la poesía chilena. Juan Cristóbal Romero

El milenio según Virgilio. Antonio Cussen

Cómo Fernando Pessoa puede cambiar su vida. Jerónimo Pizarro y Carlos Pittella

Colección La Troya

Álbum. Martín Gubbins

Sumatra. Julio Carrasco

Tabula rasa. Cristóbal Joannon

Verso. Miguel Naranjo Ríos

Machina. Sergio Coddou

Intemperancia. Héctor Figueroa

Rodas. Juan Cristóbal Romero

Mudanza. Alejandro Zambra

Cortezas. Francisco Leal

Fuentes del derecho. Martín Gubbins

La ley de Snell. Leonardo Sanhueza

Sumario. Cristóbal Joannon

No te burles de un creyente. Cristián Kaiser

Bocado. David Preiss

Spandau. Gloria Dünkler

Bosques horizontales. Santiago Barcaza S.

Elogio de los reptiles. Julio Carrasco

Antologías

El viejo laurel. Antología de Armando Uribe. Selección y prólogo de Juan Cristóbal Romero

Bar abierto. Antología de Hernán Miranda. Selección y prólogo de Adán Méndez

Polvo de huesos. Antología de Rosabetty Muñoz. Selección y prólogo de Kurt Folch

¿Qué es el Paraíso? Antología de Raúl Zurita. Selección y prólogo de Rafael Rubio

El soneto chileno. Selección y notas de Juan Cristóbal Romero

Poesía chilena viva. Edición y prólogo de Adriana Valdés

Suma atómica. Antología de César Soto. Selección y prólogo de Kurt Folch

Colección Ancud

Juicio a los brujos de Chiloé. Mauricio Marino y Cipriano Osorio

Trentrenfilú: el mito cosmogónico fundamental de la cultura mapuche. Alberto Trivero

Gente en la isla. Rubén Azócar

Fray Hilario Martínez: siguiendo la huella de su santería. Alberto Trivero Rivera

Cuadernos de la historia. Escritos por la comunidad

Los brujos de Chiloé: documentos de un proceso judicial. Matías Muñoz Galleguillos

Colección obras de Juan Rivano

El Eclesiastés, Diógenes, Montaigne

Colección (sic)

El Discurso Fúnebre de Pericles.Tucídides. Edición bilingüe de Antonio Arbea

Poliodoro. Iohannes de Vallata. Introducción, texto y traducción de Antonio Arbea

El Axion Está. Odiseo Elytis. Versión directa, introducción y notas de Miguel Castillo Didier

Kirigirisu. Haikús. Selección y versiones de Andrés Claro

Secciones eternas. Tom Raworth. Edición bilingüe de Kurt Folch

Arte poética. Horacio. Versión de Juan Cristóbal Romero

Filoctetes. Sófocles. Texto griego compuesto, traducido y comentado por Roberto Torretti

Carta a Meneceo. Epicuro. Traducción directa y notas de Pablo Oyarzun

Heráclito y Diógenes. Guy Davenport. Traducción y notas de Cristóbal Joannon

Escrito en el aire. Tres poetas clásicos chinos. Traducción y selección de Fernando Pérez Villalón

Alcibíades. Platón. Edición crítica del texto griego, traducción y comentarios de Óscar Velásquez

Cartas sobre la muerte. Séneca. Selección, traducción y notas de José Luis Ramaciotti

Hamlet. William Shakespeare. Traducción de Raúl Zurita

Itaca. Constantino Kavafis. Traducción de Miguel Castillo Didier. Selección de Diego Maquieira y Cristóbal Joannon

Conferencia sobre ética. Ludwig Wittgenstein. Traducción de Ana María Vicuña. Prólogo de Carla Cordua

El cementerio marino. Paul Valéry. Traducción de Óscar Vera. Prólogo de Pablo Fante

La educación del género humano. Gotthold Ephraim Lessing. Traducción, introducción y notas de Carla Cordua

Prometeo encadenado. Esquilo. Traducción y notas de Juan R. Salas Errázuriz

Observaciones sobre La rama dorada de Frazer. Ludwig Wittgenstein. Traducción, introducción y notas de Carla Cordua

Por la razón o la fuerza. Tucídides. Introducción, traducción y notas de Roberto Torretti

Sobre la pasión, el amor y los celos. La Rochefoucauld. Introducción, traducción

y notas de Rafael Gumucio

¿Existe la “conciencia”? William James. Traducción, introducción y notas de Gorgias Romero

Sobre arte y artistas. Friedrich Nietzsche. Textos póstumos escogidos y traducidos por Carla Cordua

Leseras. Catulo. Versiones de Leonardo Sanhueza

Colección roja

Discursos parlamentarios. Pablo Neruda. Edición de Leonidas Aguirre Silva

Textos inéditos y dispersos. Vicente Huidobro. Recopilación, selección e introducción de José Alberto de la Fuente Arancibia

Carlos Pezoa Véliz (1879-1908). Raúl Silva Castro

Neruda y yo / Tercetos dantescos a Casiano Basualto. Pablo de Rokha

Antología rokhiana. Pablo de Rokha. Edición crítica

Poesía reunida. Hernán Miranda. Edición de Hernán Ortiz González

Colección Vox populi

Poesías populares de Bernardino Guajardo

Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena. Julio Vicuña Cifuentes

Vida pasión y muerte de Violeta Parra. Roberto Parra

Cómo se canta la poesía popular. Desiderio Lizana

La cueca: orígenes, historia y antología. Antonio Acevedo Hernández

Los cantores populares chilenos. Antonio Acevedo Hernández

Cuecas. Roberto Parra

Contrapunto entre el Mulato Tahuada y don Javier de la Rosa. Nicasio García / Antonio Acevedo Hernández

Antología de 5 poetas populares. Diego Muñoz

Poesía popular minera en el periódico El Siglo (1952-1958). Héctor Uribe Ulloa